
الدوحة
العدد 172 - فبراير 2022
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
w w w.dohamagazine.qa
مو يان:
مسؤولية الأدب الأخيرة
صرخة من زمن آخر
الشعرُ سينقذ العَالَم!
مئوية بروست
كتابة النهاية!
من وساوس الكُتّاب:
لِمَ ينبغي أن أُتَرجَم؟
172
الدوحة
AL-DOHA MAGAZINE
السنة 15 - العدد 172 - جمادى الآخرة 1443 - فبراير 2022
Year 15 - No. 172 - Jumada I I 1443 - February 2022

بعيداً عن الوسيط قريباً من القراءة!

على الرغم من عدم توفُّر مؤشرات إحصائية على المُستوى العربي، يمكننا القول بأنه لأسبابٍ تتعلّق بأسلوب «الحياة الرَّقمية» يفضِّل العديد من القُرَّاء الشباب على وجه الخصوص، استخدام الكتاب الإلكتروني، بصورة تنبئ، في اعتقاد البعض، بمُستقبل قد يختفي فيه الكتاب الورقي نهائياً.

كما يمكننا القول أيضاً، بأنّ مؤشرات هذا التزايد الملحوظ في استخدام الكتاب الإلكتروني، يقابلها في الوقت نفسه، استمرار حضور الكتاب الورقي في رفوف المكتبات التجارية والمكتبات العامة، كما تشكِّل معارض الكتب الدولية فرصةً لتجديد تلك الصلة الجماعية والمُتجذِّرة بالكتاب الورقي.

قد نحتاج زمناً طويلاً حتى نصل إلى وسيط نهائي، ذلك أن الانتقال الكلي نحو وسيط مستقبلي ليس مسألة تقنية فحسب، وإنما يتعلَّق الأمر بتحوُّل ثقافي يغيِّر نمط وعادات الإنسان المُتطوِّرة والمُتبدِّلة عبر الأزمان. علاوة على ذلك فما أن نستحضر جدل الورقي والإلكتروني حتى يحضر في الأذهان جدل سابق حصل مع ظهور التليفزيون الذي كان بصدد إنزال الصحيفة الورقية من عرشها، وهو الأمر الذي لم يحدث كلياً حتى يومنا هذا.

من الواضح أن الأجيال الجديدة من القُرَّاء ستجد دائماً تلك المُتعة المُرتبطة، كما سبقت الإشارة، بنمط الحياة الرَّقميّة السائد، مثلما هو واضح كذلك، تشبُّث القُرَّاء التقليديين بالكتاب الورقي الذي يشكِّل جزءاً من ذاكرتهم القرائية. دون أن ننسى تلك الفئة المُخضرمة من القُرَّاء والتي تُقبل على الكتاب بغض النظر عن طبيعة الوسيط، إلكترونياً كان أم ورقياً، ذلك أن همها الأول والأخير هو الظفر بكتب تشجِّع العقل، وتنفذ إلى الحواس كما تشجِّع الفكر وتوقظ الوعي...

وبشكلٍ لا يحسم فيه طرف، يأخذ الجدل في وسيط القراءة مسالك ينصرف في متاهاتها الأطراف كل يدافع عن وجهة نظره من منطلق طبيعة قناعاته وأسلوب حياته، وكذلك من منطلق درجة وعيه بمسألة التقنية التي هي قضية فكرية بالأساس، لا قضية قناعات فردية أو مؤسساتية مضادة لبعضها البعض. لهذا يبقى من غير المُجدي الاعتماد على نتائج جدل متبادل يتعصَّب فيه أنصار الكتاب الإلكتروني بهدف إثبات أنهم الأكثر صواباً من أنصار الكتاب الورقي. ذلك أن المُجدي والأنفع، بغض النظر عن الوسيط، سيبقى الرفع من وتيرة القراءة باعتبارها نشاطاً مفيداً وممتعاً، يقوي علاقاتنا بوجودنا الشخصي والجماعي. ولضخامة الاحتياج إلى تقوية هذه العلاقة من المُجدي والأنفع أيضاً أن نترك جدل وسيط القراءة يأخذ مجراه في الزمن بما تفرضه سُنن التطوُّر الحضاري.

الحديث عن الكتب متشعب الجوانب، لكن دعنا نفترض أن المُنغمس في الكتب الرَّقمية يعشق كل كتاب، فتنساق خلفه رغباته وتتحدَّد به قناعاته، وهذا ينطبق كذلك على المُنغمس في الكتب الورقية. فإذا سلَّمنا بهذا التشابه في الغاية مع اختلاف الوسيلة، وأنّ شخصية الأول كشخصية الثاني تنعكس في مرايا الكتب، فإنّ الجدل حول طبيعة الوسيط يصبح ثانوياً، وغير ذي شأنٍ، خاصة إذا ما نحن استحضرنا ذلك السؤال المُتعلِّق بتلك القدرة على التمييز بين الكتاب الجاد والمُفيد، وبين الكتاب الأقلّ شأناً. وهو السؤال الذي تعمَّق فيه «سقراط» في محاورات «أفلاطون» قائلاً: «هناك مخاطرة حقاً عندما تشتري عِلماً أكثر مما تشتري غذاء. أنت تشتري غذاء وشراباً من الحانوتي أو التاجر وتستطيع أن تحملها حيث تشاء في صناديق منفصلة، وقبل أن تسمح لها بالدخول إلى جسدك بواسطة الأكل أو الشرب تستطيع وضعها في البيت وتستدعي خبيراً كي ينصحك عمَّا هو مناسب لتأكله أو لتشربه وما ليس كذلك، وكم تقدر أن تستوعب منها ومتى. وهكذا فإنه لا مخاطرة كبيرة في شرائها. غير أنك لا تستطيع أن تحمل العلم في صندوق، بل ينبغي عليك أن تدفع الثمن وتحمله في روحك. وأنت إما أوذيت بما تعلّمته وإما استفدت من ذلك». ولا بأس في هذا السياق من الاستطراد، على سبيل الختم، بتساؤلات «فرجينيا وولف»: «ألا يجب أن نعتبر بعض المُؤلِّفين كالمُجرمين؟ ألا يحق لنا أن نعتبر أولئك الذين يكتبون كتباً سيئة، كتباً تضيع وقتنا وتعاطفنا، كتباً مسروقة، كتباً خاطئة، كتباً تملأ هواءنا بالعفن والأمراض، ألا يحق لنا أن نعتبرهم أخبث أعداء المُجتمع؟ إذاً لنكن قساة في أحكامنا؛ يجب علينا أن نقارن أي كتاب بالكتاب الأعظم في مجاله».

رئيس التحرير



ثـقـافـيـة شــهــريــة

العدد
172

السنة الخامسة عشرة - العدد مئة واثنان وسبعون
جمادى الآخرة 1443 - فبراير 2022

تصدر عن:
إدارة الإصدارات والترجمة
وزارة الثقافة
الــدوحـــة - قـــطـــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتى يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007.

رئيس التحرير
خـــالد العـودة الفضــلي

التحرير
محســن العتيقي

التنفيذ والإخراج
أحمد غزالة
هــنـد البنسعيد
فلوه الهاجري

جميـع المشـاركات ترسـل باسـم رئيـس التحريـر عـبر البريـد الالكـتروني للمجلـة أو عـلى قـرص مدمـج في حـدود 1000 كلمـة عـلى العنـوان الآتي:
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
editor-mag@mcs.gov.qa

تليفون: 44022295 (974+)
فاكس: 44022690 (974+)

الموقع الإلكتروني
www.dohamagazine.qa

مواقع التواصل
aldoha_magazine
aldohamagazineofficial
dohamagazineofficial



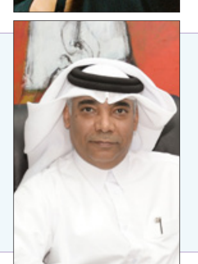
| تقارير | قضايا





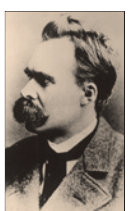
| أدب | فنون | مقالات | علوم |





حوارات | نصوص | ترجمات





الإرثُ الاستعماري

تحديدُ الهُوية وتمكينُ الديموقراطية المُضادّة

استوقفني مؤخراً تعليق الفيلسوف «ميشيل أونفري» على تصريح مرشحة حزب اليمين «فاليري بيكريس» التي حدَّدتْ معنى أن يكون المرءُ فرنسياً بحبّه لكَبدِ البط، ونصْب شجرة بابا نويل في عيد الميلاد! لاحظ «ميشيل» أن هذا مقياس تافه، لأن الأهم هو أن يحب الشخصُ فرنسا مهما كان أصله أو لوْنُ بشَرَته أو الدين الذي يعتنقه... معنى هذا أن مشكلة الهُوية الفرنسية مرشحة للتحريف والتزييف حتى عند مَنْ يترشحون عن الحزب الجمهوري اليميني.


محمد برادة

يُحسَبُ لفرنسا، في الفترة الراهنة ومنذ هبّة شبابها سنة 1968، أنها تُوفّر لمُواطنيها حرّية التعبير والانتقاد وتضمن للرأي العامّ الاطلاع على الإحصائيات ونتائج الاستبارات والاستطلاعات من دون تحريف أو رقابة. ذلك أن أسس النظام الديموقراطي ومؤسسات تدبير شؤون الدولة، ومنابر الصحافة تضمن قدْراً مِنَ النزاهة يجعل الحوار ممكناً والكشف عن الخلل والأخطاء عنصراً ضرورياً للسيرورة الديموقراطية... إلّا أن التحوُّلات المُتسارعة وسياق الصراع داخل المُجتمع وعلى نطاقٍ عالميّ، يعملان على كشف التآكل الذي يصيب أجهزة الدولة وأطروحات مَنْ يمارسون السياسة والفكر والتحليل الاجتماعي. ومن ثمَّ يبدأ النّبْش في الماضي والذاكرة، ويتوغلُ البحث عن الأسباب التي تعوق الجمهورية عن التطابق مع ما سطّره فلاسفة التنوير وفرسانُ السياسة الطوبوية. فعلاً، خلال الخمسين سنة الماضية، عرفت فرنسا تحوُّلاتٍ عرّضتْها لأزماتٍ تتعلّق باهتزاز أسُس الديموقراطية واتساع التفاوت بين الفئات الاجتماعية، وكُسوف القيم الكونية التي عمّدَتْها دماء ثورة (1789)، وتعثر مشروع الاتحاد الأوروبي... من الطبيعي إذن، أن تتواصل حركاتُ الاحتجاج والرفض والتطرُّف والبحث عن أفقٍ سياسي يُخرج فرنسا من لعبة تداوُل الحكم بين يمين ويسار لا يَتمايزَانِ كثيراً عن بعضهما البعض، ويندرجان في خضمّ الاقتصاد الليبرالي والنفخ في قِرْبة الاتحاد الأوروبي المليئة بالثقوب... ولعَلّ ذلك ما أتاح للشابّ «إمانييل ماكرون» أن يفوز في انتخابات الرئاسة لسنةِ (2017)، مستعملاً ضرورة تجديد التصوُّر السياسي والاقتصادي لمُواجهة مستقبل يُنذر بتحوُّلات غير مسبوقة في تاريخ البشرية. لكن ما لم يحسبْ له «ماكرون» الحسابَ الكافي، هو انفجار القضايا والعِلل المسكوت عنها طوال عقود، والتي حاصرتْ طموحه التحديثي المُتدثر بليبراليةٍ تتستر على هُويتها...

من بيْن القضايا التي واجهت «ماكرون»، تدبير العلاقات مع مستعمرات فرنسا السابقة، وأيضاً مع تلك التي ما تزال منضوية تحت لواء «الإمبراطورية الفرنسية»، جارّة معها مشكلاتٍ عديدة. لِنقُلْ بتعبير أوضح، إنّ فرنسا لم تتخذ موقفاً واضحاً من إرثها الاستعماري خاصة في إفريقيا. ذلك أن استقلالات الأقطار الإفريقية آلتْ إلى قيام دُول أوتوقراطية عاجزة عن تحقيق

التنمية والتدبير العادل، ومُستندة على فرنسا لضمان الحماية والدّعم لدى البنْك الدولي للحصول على المُساعدات المالية. وهذه العلاقة المُلتبسة هي التي حاول «ماكرون» مُعالجتها من خلال تنظيم اجتماع مع «المُجتمع المدني الإفريقي» في مدينة «مونبولييه» (8 أكتوبر/تشرين الأول، 2021)، دعا إليه مجموعة من الشباب الأفارقة يعيشون في بلدانهم أو يقيمون بفرنسا، واستمع إلى انتقاداتهم للسياسة الفرنسية المُتمثلة في الأبوية والتعاون مع أنظمة ديكتاتورية. وكان أبرز ما ردّ به «ماكرون» على انتقادات الشباب الإفريقي أنه ورِثَ تاريخاً وجغرافيا لمْ يكن له يدٌ في اختيارها؛ ومن ثمَّ فإنه يحاول محْوَ بعض سلبيات ما وَرَدَ في صحائف الماضي... الأهم، هو اقتراح الشباب الأفارقة إنشاءُ صندوق للتجديد يهدف إلى دعْم الديموقراطية في إفريقيا ودعم الفاعلين من أجل التغيير في المنافي والمهجر. قد يكون هذا المشروع -لو تحقق- عنصراً مُغيراً لعلاقة الأبوية الاستعمارية؛ إلّا أن مصالح الدولة الفرنسية لدى الدول الإفريقية المُستعمَرة من لدُنها سابقاً تظلّ كثيرة ومُغرية، لأنها تضمنُ ريْعاً سياسياً ومالياً لفرنسا وتُعطيها ورقة تستعملها لدى الحلف الأطلسي في وصفها عرّاباً لدى الدول الإفريقية. إلّا أن وقائع على الأرض في إفريقيا بدأتْ ترغِمُ فرنسا على مراجعة طبيعة علائقها مع إفريقيا، مثلما حصل في «مالي» والذي يؤكّد أنْ ما مِنْ دولةٍ قوية تستطيع أن تفرض بالسلاح على دولة ضعيفة، تغيير اتجاهها، على نحو ما تأكد من التدخل الأميركي العسكري في أفغانستانْ. ذلك أن التغيير السياسي والعقائدي الحقيقي إنما يتمّ من خلال الصراع الديموقراطي الكاشف لاختيارات أغلبية المُجتمع.

والقضية الأخرى التي برزتْ في مرحلة المُمارسة الرئاسية السابقة، تتعلّق بإعادةِ تحديد الهُوية الفرنسية: أو كما طرحتها أسبوعية «لوبوانْ»: كيف يمكن أن نكون فرنسيين؟ وهذا تساؤل يبدو غير مُبرَّر، لأن فرنسا عاشت تجربة سياسية غنية، منذ ثورة 1789، وانتهتْ إلى تحديد هويتها من خلال تحقيق وتجسيد مبادئ الجمهورية الثلاثة: حرّية، مساواة، أخوة. ومفهوم من هذه المبادئ أن الهُوية لا تعود إلى الجنس أو اللون أو الأصل العائلي، وإنما هي تتحدَّدُ بما هو شاملٌ وكونيّ في إنسانية الإنسان وعلاقاته المُعتمَدة في السلوك. وقد أثبتتْ الدراساتُ الكثيرة، خلال العقود الأخيرة، أنّ الهُوية ليستْ ثابتة، بل هي خصائص وعناصر متحرِّكة ومتحوِّلة، في تفاعُلٍ مستمر مع حركيّة التاريخ وتبدُّل المُجتمعات. بعبارةٍ ثانيةٍ، كل مجتمع تتحدَّدُ هويته انطلاقاً ممّا عاشه وتفاعَل معه، وأدْمَجهُ في كينونته؛ أيْ أن مضمون الهُوية لا يخضع للرغبة الذاتية والاستيهامات الطائشة، وإنما هو خلاصة لعلائق كل مجتمع، وكل أمّة مع التاريخ وما ينطوي عليه من تهجين مُخصب. بالنسبة لفرنسا، بدأت الخصومات والجِدال حول الهُوية، في ثمانينيات القرن الماضي حين تعاظمت ظاهرةُ «الغيتوهات» التي نشأت في ضواحي باريس ومدنٍ أخرى، نتيجة حشْر آلافِ المُهاجرين من العُمَّال الأفارقة والمغَاربيين في عمارات سكنية معزولة، ما أدى إلى ردود فعل، لدى أبناء المُهاجرين، تميَّزتْ بالعنف والكراهية ضدّ سكان الأحياء المُترفين وضدّ سياسة العزل والتميز. على هذا النحو، بدأ السكان المُنتسبون إلى «الأرومة» الفرنسية يتخوَّفون من الفرنسيين المُهاجرين المُحاصرين في أحياء الضواحي، والمُواظبين على ممارسة طقوسهم الدينية في المساجد. وجاءت العمليات الإرهابية من لدُنِ عناصر تنتمي إلى منظمات إسلاموية لتنشر الخوف والرفضَ تجاه الإسلام دون تمييز، وتُغذّي لدى المُتعصبين الدعوة إلى هوية «فرنسية خالصة»، متطهّرة من المُواطنين الذين يعتنقون ديناً أصبح مطيّة لدى تنظيماتٍ إرهابية عالمية... هذا المسار «الهُوياتي» المُنحرف والقائم في فرنسا منذ عقود، أصبح اليوم ورقة مؤثرة لدى الاتجاهات الشعبوية وأقصى اليمين، لأنه يزعم أنه هو الوسيلة الوحيدة لتخليص فرنسا من الإرهاب وَمِنْ غارات العنف والتحطيم التي يشنها شبابُ الضواحي على المدن والأحياء التي تؤوي الفرنسيين ذوي الأرومة والهُوية النقية. لحُسن الحظ، أن هذا الاتجاه المُضاد لمنطق التاريخ وسيرورة الهُوية ليس هو السائد في فرنسا، لكنه أصبح عنصراً مؤثراً في نتائج الانتخابات الرئاسية ورسم سياسة الدولة. وقد استوقفني مؤخراً تعليق الفيلسوف «ميشيل أونفري» على تصريح مرشحة حزب اليمين «فاليري بيكريس» التي حدَّدتْ معنى أن يكون المرءُ فرنسياً بحبّه لكَبِدِ البط، ونصْب شجرة بابا نويل في عيد الميلاد! لاحظ «ميشيل» أن هذا مقياس تافه، لأن الأهم هو أن يحب الشخصُ فرنسا مهما كان أصله أو لوْنُ بشَرَته أو الدين الذي يعتنقه... معنى هذا أن مشكلة الهُوية الفرنسية مرشحة للتحريف والتزييف حتى عند مَنْ يترشحون عن الحزب الجمهوري اليميني.

على ضوء المُلاحظات السابقة، يبدو أن جوانب كثيرة من مجْرى الحياة السياسية الفرنسية وإشكالية الصراع حول الفوز بقيادة الدولة تعود إلى ما يتوقف عنده مفكرون وباحثون في الشؤون السياسية، وأقصد تلك العلاقة الأساس بين (Le politique) (السياسي)، والسياسة التي تعني ممارسة السياسة ضمن مسؤولية الحكومة وداخل مؤسسات التدبير. ذلك أن «السياسي» يحيلنا على تلك العملية الجماعية التي تتحدَّث عن القانون والسلطة والأمة والمُساواة والعدالة والهُوية والاختلاف... أي عن الأسس العميقة التي تُوجِّه اختيارات المُجتمع وتحرس قيمَه المُشتركة. وفي هذا الصدد، نشير إلى كتاب «بييرْ روزانفالون» «الديموقراطية المُضادّة: السياسة في عصر فُقدان الثقة» (2006)، حيث حلَّل تآكُلَ ثقةِ المُواطنين في المُنتَخَبين والمُؤسسات، وأبرز ظهور ملامح ديموقراطية مُضادة تسعى إلى تصحيح ما نسيَه المُنتَخبون أوْ أهملوه، وتبتدع وسائل للتعبير عن المطالب المُضادّة، وذلك من خلال وسائط الإعلام والمُظاهرات ومن خلال المُشاركة في الاستطلاعات والاستبارات، لكشف اختلال المُمارسة الحكومية والتذكير بالقيم والأسس التي تعيدُ للديموقراطية فعاليتها. لا مناص إذن، من دوْر المُجتمع المدني في مراقبة تطبيقات الديموقراطية وتصحيح الأخطاء التي تُفرغها من مهمّة حماية أسس الجمهورية الضامنة للحيلولة ضد العنصرية والتعصُّب والهُوية المُنغلقة.

مو يان:

لن تطول الأيامُ الجيّدة للبشريّة ولن يكون للأدب أيُّ معنى

ألقى مويان هذا الخطاب في منتدى أدب شرقٍ آسيا (2011)، وقال البعض: إن هذا الخطاب فحسب، كان جديراً بمنحه جائزة نوبل.

تريّثوا قليلاً، ولا تأخذوا الأمر على محمَل الجد حديث بشأن الغِنى والفقر والرغبات

(1)

أشكر الأصدقاء اليابانيين وأبدي إعجابي الشديد باختيارهم مثل هذا الموضوع الثري ليكون محوراً للمُنتدى. يضج المُجتمع البشري بالصخب، ويعج بالفوضوية، وينغمس في المُتعة، ويغط بالملذات، فيبدو الوضع معقّداً بشكلٍ لا مثيل له، وبالتفكير في الأمر على نحوٍ جدي، نجد أنه يتمحور بالأساس في سعي الفقراء خلف الثروة والجاه، ولهث الأغنياء خلف المُتعة والإثارة، ذلك كلّ ما في الأمر.

قال حكيم الصين القديمة العظيم سيما تشيان ذات مرّة: «سعياً خلف المنفعة، يحتشد الناس في شتّى بقاع الأرض ويتفرّقون». كما قال الفيلسوف الصيني كونفوشيوس ذات مرّة: «الغِنى والنبل هما ما ينشده الجميع؛ بينما الفقر ودنو الشأن أيضاً هما ما يمقته الجميع». كما درج العوام بالصين على قول المثل: «في حال الفقر لا يَسأل حتى الجيران، وحال الغني يتوافد الأقارب من أغوار الجبال»، وسواء أكانوا حكماء أو عوام، وسواء أكانوا مثقّفين أو أميين، فالجميع على دراية تامة بالعلاقة الواضحة بين الفقر والغنى.

لماذا يكره الناس الفقر؟ لأن الفقراء لا يستطيعون إشباع رغباتهم مثلما يطمحون. سواء تعلّق الأمر بشهوة الطعام، أو بالرغبة الجنسية، وسواء تمحور حول الرغبة بالخيلاء، أو تركّز حول الشغف بالجمال، ولو تعلّق الأمر بالذهاب للمشفى دون الانتظار بطابور، أو حتى ركوب الطائرة على مقعد بالدرجة الأولى، فإشباع ذلك كله وتحقيقه مرهون حتماً بتوفُّر المال. وبالطبع لو ولدت بالأسرة المالكة، أو عملت مسؤولاً رفيع المُستوى، فربما لا تكون بحاجة للمال لتلبية الرغبات المذكورة أعلاه. فالثروة تكون بامتلاك المال، والنبل يكون بالميلاد، والوضع العائلي والسلطة. وبطبيعة الحال، لا داعي للقلق بشأن النبل حال امتلاك المال، وكذلك لا داعي للقلق بشأن المال بعد الإمساك بتلابيب السلطة (قول مأثور). ولأن المال والجاه لا ينفصلان، يمكن دمجهما في فئة واحدة.

الفقراء يغبطون ذوي المال، وتلك طبيعة بشرية، ورغبة شرعية، وقد أكّد على هذه النقطة كونفوشيوس، غير أنه قال ما معناه: على الرغم من أن التطلع للحصول على المال وتحقيق الجاه رغبة مشروعة للبشر، إلّا أنه لا ينبغي التمتع بهما دون الحصول عليهما بالسبل المشروعة. الفقر ممقوت من الجميع، بينما لا يجب التخلص منه إلّا بالطرق المشروعة كذلك. واليوم، أصبحت تعاليم القديسين قبل أكثر من ألفي عام هي الحس السليم لعوام الناس، لكن في الحياة الواقعية، يمكننا أن نجد بكلّ مكان أولئك الأشخاص الذين يستخدمون أساليب غير مشروعة للتخلص من الفقر وتحقيق الثراء، وكذلك مَنْ يستخدمون هذه الوسائل، دون أن يتلقوا العقاب، وعلى الرغم من كثرة من يستهجنون مسلك أولئك الأشخاص غير المشروع في التخلص من الفقر وتحقيق الثراء، إلّا أن أولئك المُستهجنين يسلكون الدرب ذاته ما إن أتيحت لهم الفرصة لفعل ذلك. وهذا ما يمكن أن نُسميه تدهور مبادئ الناس بمرور الوقت، وحيدهم عن السليقة السليمة لدى القدماء.

وفي القِدم، كان ثمّة أشخاص كِرام، لا يأبهون للثراء، ولا يحسدون الأثرياء. مثلما هو حال يان هوي تلميذ كونفوشيوس الأثير، والذي قال كونفوشيوس ممتدحاً مَعدنه: «يعيش في فقر لا يُطاق، بكوخ بسيط، متزوّداً بوجبة من طعام، ومغرفة من ماء، بينما لا تتبدّد سعادته. «كان ثمّة رجل نبيل إبان فترة الممالك الثلاث، يدعى قوان نينغ، كان يرى الذهب بينما يعزق أرضه، فيحرّك المعزقة دون أن يكترث للذهب. وبالمثل فعل هوا شين الذي يشاركه العزق، فكان يلتقط الذهب وينظر إليه، ثمّ يطيح به على الأرض مرّة أخرى، وعلى الرغم من استعار الرغبة في قلبه، إلّا أن كرامته قد حالت بينه وبين



التقاطه، ولم يكن ذلك بالأمر اليسير. بينما كان تشوانغ تسي يصطاد بنهر بوشوي، أرسل إليه ملك مملكة تشو مبعوثين يدعوانه لشغل منصب رسمي بالمملكة، قال للمبعوثين، ثمّة سلحفاة مقدّسة لدى مملكة تشو، أخذ ملك تشو صدفتها بعدما ماتت ولفها بديباج، وقدّمها قرباناً للمعبد، برأيكما، بالنسبة للسلحفاة، هل كان تقديمها للمعبد هو الأفضل؟ أم أن تعيش ببركة من الوحل تهز ذيلها؟ كان مغزى تشوانغ تسي من تلك الحكاية التي ساقها هو التنازل تجنُّباً للتورُّط بالمصائب.

(2)

على الرغم من أن القدماء قد أرسوا لنا نموذجاً أخلاقياً لتطهير القلب والحد من شهواته، والسعي صوب الفضيلة في رداء الفقر، إلّا أن أثر ذلك كان ضئيلاً للغاية. يطارد الناس الشهرة والثروة، مثلما يتعطش البعوض للدماء، ويلاحق الذباب الروائح الكريهة، وهو ما تسبب في مآسٍ لا حصر لها منذ القِدم وحتى اليوم. وبطبيعة الحال تمَّ تقديم عدد لا يُحصى من التمثيليات الهزلية بهذا الصدد. كشكلٍ فنيّ يعكس الحياة الاجتماعية، فإنّ الأدب بالطبع سيأخذ هذه القضيّة على أنها أهم مادة للبحث والتوصيف. يحب السواد الأعظم من الأدباء الثروة ويلهثون خلف الشهرة والربح، بينما ينتقد الأدب الأغنياء ويمتدح الفقراء.

وبطبيعة الحال فإنّ أولئك الأغنياء الذين ينتقدهم الأدب هم الأغنياء الذين يفتقرون للرحمة، أو أولئك الذين يحققون الثراء بطرقٍ غير شرعية، والفقراء الذين يشيد بهم الأدب هم أولئك الفقراء الذين لا يفقدون كرامتهم الشخصية على الرغم من عوزهم، وطالما جلنا بخواطرنا قليلاً، فيمكننا التفكير في العديد والعديد من الشخصيات النموذجية في الأدب، فعندما يصوغ الأدباء هذه الشخصيات، فبغض النظر عن منحها اختبارات الموت والحياة، وكذلك اختبارات الحب والكراهية، فغالباً ما تكون هنالك وسيلة أخرى، ألا وهي اعتبار الثروة بمثابة المحك، فالبنسبة لاجتياز الشخصيات للاختبارات، يكون السادة الحقيقيون هم أولئك الذين يجتازون إغراء الثروة، بينما يبقى أولئك الذين يفشلون في مقاومة إغراء الثروة تحت وطأة الوصم بكونهم حقراء، أو عبيداً، أو خونة أو شركاء بالعار. بالطبع، هناك أيضاً العديد من الأعمال الأدبية التي تسمح لبطل الرواية بالاعتماد على قوة المال للانتقام، وتفريغ الكراهية الكامنة بصدره وصولاً لمأربه. ثمّة أعمال أدبية أخرى تتيح لبطلها الطيب نهاية سعيدة يتضافر فيها المال مع الجاه، مؤكّدة على الجانب الإيجابي لقيمة الثروة.

الرغبة البشرية هي ثقب أسود مليء بالسخط، للفقراء رغبات الفقراء، وللأغنياء رغبات الأغنياء. كانت رغبة زوجة الصياد الأولى هي أن تحوز حوضاً جديداً من الخشب، ولما صار لديها الحوض الجديد، تطلعت على الفور لبيتٍ خشبي، وبحيازتها للبيت الخشبي، خالجتها الرغبة في أن تصير سيدة نبيلة، ولما غدت سيدة نبيلة، جمحت لأن تصبح إمبراطورة، ولما صارت إمبراطورة، تطلّعت لأن تصير سيدة البحار، لتجعل السمكة الذهبية التي كانت تُلبي رغباتها خادمة لها، وهذا يتجاوز الحد، الأمر أشبه ما يكون بالنفخ في فقاعة صابون، ستنفجر حتماً حال النفخ فيها بقوة.



(3)

هنـاك دائمـاً حـدٌّ لـكلّ شـيء، يقـع العقـاب علـى المـرء حتمـاً حـال تجـاوزه، تلـك هي فلسـفة الحياة البسـيطة، وقانون الكثيـر مـن الأشـياء بالطبيعـة. وهنـاك الكثيـر مـن الحكايـات الدارجـة والتـي تنطـوي علـى دلالـة العظـة، تحـث النـاس علـى كبـح رغباتهـم. يُقـال إن ثمّـة رجـل هنـدي قـد صنـع قفصـاً مـن الخشـب، بغيـة اصطيـاد القـرود، ووضـع الطعـام بالقفـص. مد القـرد يـده لالتقـاط الطعـام، بينمـا لـم يتمكـن مـن إخـراج يـده. فسـبيل إخـراج يـده الوحيـد يتمثـل فـي التخلـي عـن الإمسـاك بالطعـام، فـي حيـن، يرفـض القـرد التخلـي عنـه علـى الإطـلاق. فليـس لـدى القـرد حكمـة «التخلـي». هـل هنـاك مَـنْ يتمتـع من البشـر بحكمـة «التخلـي»؟ ثمّة أشـخاص يتمتعـون بهـا، وآخرون تعوزهـم. وثمّـة أشـخاص يتمتعـون بهـا فـي أحيـانٍ ويفقدونهـا فـي أحيـانٍ أخـرى. يمكـن للبعـض مقاومـة إغـراء المـال، بينمـا لا يمكنـه مقاومـة غوايـة النسـاء الجميـلات، كمـا يمكـن للبعض مقاومـة إغـراء المـال وغوايـة النسـاء الجميلات، بينمـا لا يقوى بالضـرورة علـى مقاومـة إغـراء السـلطة. فالمـرءُ دائمـا مـا يكون أسـير شـيء لا يقـوى علـى التخلي عنـه. وذلك هـو موضع ضعف المـرء ومكمـن ثرائـه فـي الوقـت ذاتـه.

فـي الواقـع لا تخلـو الفلسـفة الصينيـة مـن مثل هذه العقلانية وتلـك الحكمـة، بينمـا النـاس دائمـاً «لا يزالـون مكبليـن بالنهـم للثـراء، يفوتهـم الالتفـات للـوراء إلّا وقـد فـات الأوان». يُعَـدُّ الجشـع طبيعـة بشـرية، أو يمكـن القـول إنـه بمثابـة الجانـب المظلـم مـن الطبيعـة البشـرية. يمكـن للوعـظ الأدبـي والأخلاقي أن ينبـه النـاس بعـض الشـيء، بينمـا لا يمكنـه أن يحـل هـذا الأمـر بشـكل جـذري. لـذا، فقـد حـاول كبـح جشـع النـاس مـن خـلال مبـدأ «كلّ شـيء فـراغ، وكلّ شـيء عـدم»، ولأن الجشـع هـو أصـل كلّ الشـرور، ومنبـع كلّ عذابـات الحيـاة، فثمّـة أغنيـة فـي روايـة «حلـم المقصـورة الحمـراء» تقـول:

يعلـم الجميـع كـم هـو رائـع أن يصيـر المـرءُ مـن القديسـين، دون أن ينسـوا اللهـاث خلـف الشـهرة، إلام آلـت مصائـر القـادة علـى مـرِّ العصـور؟ غـدوا بكومـة مـن المقابـر مطمـورة بالعشـب!
يعلـم الجميـع كـم هو رائـع أن يصير المرءُ من القديسـين، ولا يفوتهـم الهيـام بالذهـب والفضـة، يُثقـل قلوبهـم أن لـم يجمعـوا الكثيـر والكثيـر، وبالوصـول لمآربهـم يكون المـوت على رؤوسـهم!
يعلم الجميع كم هو رائع أن يصير المرءُ من القديسـين، دون أن ينسـوا الظفـر بالزوجـات الفاتنـات، يغدقـون عليهـن الحـبّ مـا دامـوا أحيـاء، ليكن بموتهـم برفقة آخرين متناسـين عهود الهوى!
يعلـم الجميـع كـم هـو رائـع أن يصيـر المـرءُ مـن القديسـين، دون أن يفوتهـم الانشـغال بالأبنـاء والأحفـاد، كـم أنفـق الآبـاء والأمهـات مـن الحـب علـى مـرِّ العصـور، مـن رأى أبناءهم ينتحبون وهـم علـى أسـرّة الهـرم؟

لا يـزال القانـون هـو أكثـر الطـرق مباشـرة وفاعليـة للسـيطرة علـى الجشـع البشـري، فالقانـون أشـبه مـا يكـون بالقفـص، فيمـا تشـبه الرغبـة الوحـش. مـا فعلـه المُجتمـع البشـري خـلال مئـات السـنين كان هـو الصـراع بيـن القانـون، والديـن، والأخلاق، والأدب مـن جهةٍ والجشـع البشـري مـن جهةٍ أخرى. علـى الرغم من وقوع حـوادث مـن حيـن لآخـر لاندفـاع الوحـوش مـن القفـص وإيـذاء النـاس، لكنهـا بالأسـاس تحافـظ علـى نـوع مـن التـوازن النسـبي. لا يمكـن تحقيـق العلاقـات الوديـة بين النـاس إلّا من خـلال تقييد الرغبـات؛ كمـا لا يمكـن تحقيـق العلاقـات السـلمية بيـن الـدول إلّا مـن خـلال كبـح جمـاح الرغبـات. فبخـروج رغبـة المـرء عـن السـيطرة قـد يكـون القتـل، وبخـروج رغبـة الدولـة عـن السـيطرة تكـون الحـرب. يمكـن ملاحظـة أن سـيطرة الدولـة علـى رغباتهـا الخاصـة هـي الأهـم مقارنـةً بسـيطرة الأشـخاص علـى رغباتهـم.

فـي المُجتمـع البشـري، وباسـتثناء إغـراء المـال، والشـهرة والسـلطة، يبقـى الإغـراء الأكبـر والمميت كذلـك، ألا وهـو إغراء الجمـال. يبـدو أن لا علاقـة للنسـاء بالأمـر، بينمـا فـي الواقـع

ثمّة علاقة تربطهن به. فقد شهد التاريخ اندلاع حروب للاقتتال من أجل امرأة جميلة، وقد حدث أن فقد بعض من الحكام أراضيهم المُقدَّسة بسبب النساء الفاتنات. ومن الخطأ بالتأكيد قدح الرغبة الجنسية، فلولاها ما كان للمُجتمع البشري أن يستمر. كان لحكام السلالات المُتعاقبة في الصين موقفاً سلبيا من الرغبة الجنسية البشرية، وقد اتسم معظمهم بالازدواجية، حيث، فاضت أعماق قصورهم بالزوجات والمحظيات، بينما وجب على الناس التمسك بمبادئ الكونفوشيوسية لقهر الرغبة البشرية، معتبرة حب الرجل والمرأة بمثابة وبال عظيم.

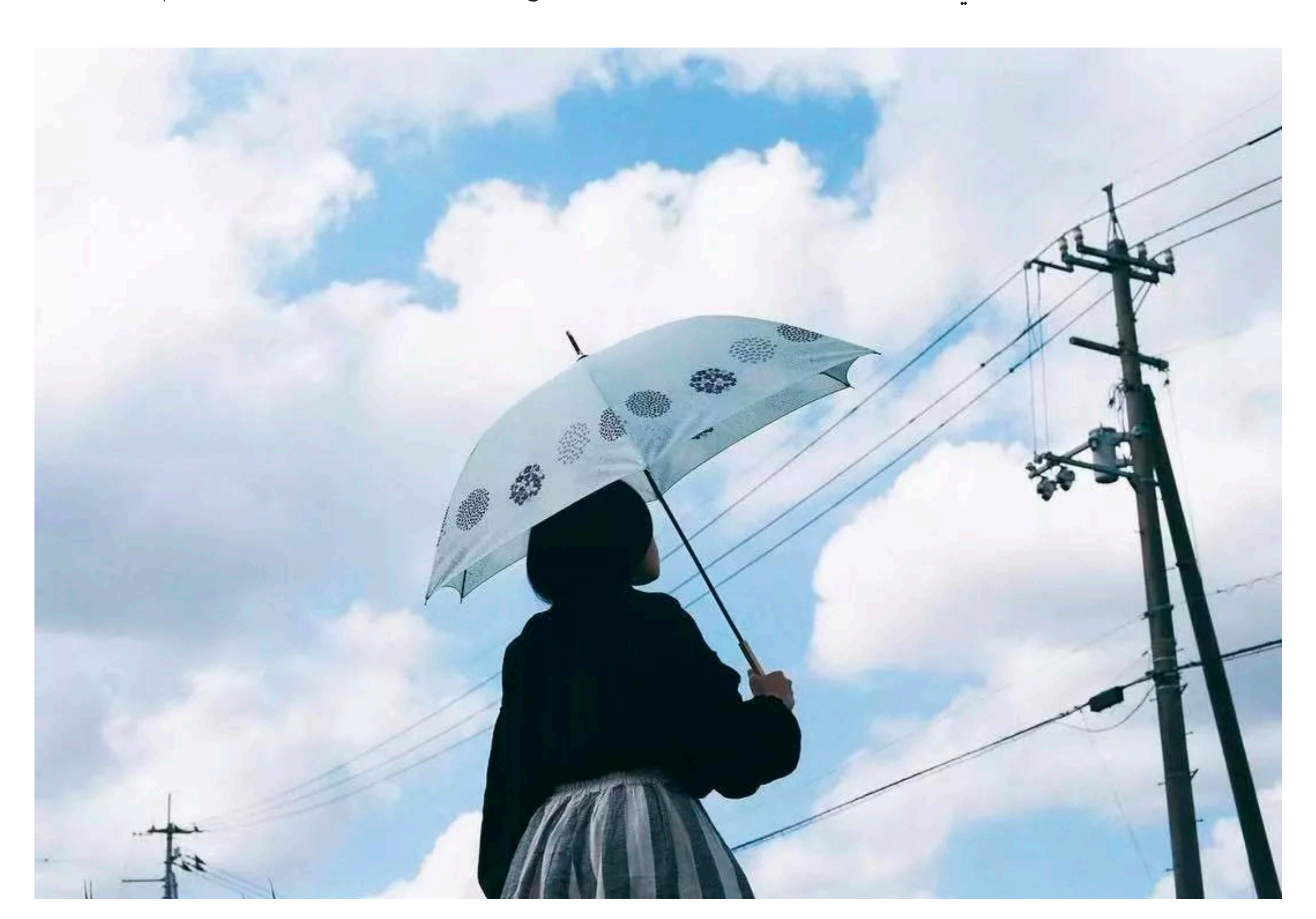
ينعكس مثل هذا المفهوم في قوانين وأخلاق الأسر الإقطاعية. بالنسبة لجشع الإنسان للثروة والسلطة، فإنّ الأدب يتوافق بشكلٍ أساسي مع القانون والأخلاق، لكن بالنسبة للرغبة الجنسية، وخاصة تلك التي تتسامى في وجود الحبّ، يعزف الأدب عادة لحناً مختلفاً، حتى أنه قد يلعب دور العازف في بعض الأحيان. ويمثل ذلك في الأدب الصيني رائعة «جناح الفاوانيا»، و«الرومانسية في الغرفة الغربية»، و«حلم المقصورة الحمراء»، ومن الأعمال الأجنبية رواية «عشيق الليدي تشاترلي». وهذا أيضاً موضوع أبدي في الأدب، فما كان الأدب ليكون دون الرغبة بين الرجل والمرأة، ودون الحبّ والمشاعر التي تألف قلبيهما.

مما لا شكّ فيه أن الغنى والفقر والرغبة ثلاثتهم لا يزالون بمثابة التناقض الأساسي في عالم اليوم، فهم بمثابة مصدر المُعاناة والسعادة البشرية في الوقت ذاته. لقد تحسّنت الحياة المادية للصينيين بشكلٍ كبير في الآونة الأخيرة، كما صار هامش الحرّيّة الممنوح لهم أكثر رحابة مقارنة بالسابق، بينما لم يرتفع منسوب شعورهم بالسعادة. بسبب التوزيع غير العادل للثروة، أصبحت الفجوة بين الأغنياء والفقراء؛ الناجمة عن ثراء قلة من الناس بوسائل غير شرعية هي السبب الرئيسي الذي يؤثر على الاستقرار الاجتماعي.

أثارت حياة الترف والغطرسة التي يعيشها الأثرياء الجدد، والذين اغتنوا بطرق غير شرعية، علاوة على أنيابهم التي كشروا عنها كراهية الطبقات الدنيا من الناس لهم، وهو ما أنشأ بدوره نوعاً من الحقد الشديد على الأغنياء، كما أدى التواطؤ بين الأغنياء وذوي السلطة إلى نشوء كافة السياسات الظالمة والقضايا الجائرة، وهو ما ولّد لدى العوام شعوراً بالكراهية للمسؤولين جنباً إلى جنب مع الأغنياء. التجأت العقلية الكارهة للأغنياء والمسؤولين إلى الإنترنت باعتباره وسيلة اتصال حديثة، مطلقة موجات متتالية من الهجوم العنيف الضاري، حتى لو وجدت بعض الشخصيات وبعض الطبقات التي تغيّر مواقفها على شبكة الإنترنت، فثمّة مكان تنكسر فيه شوكة التصرُّفات الشريرة، بينما صار الإنترنت نفسه مكاناً يلوذ به الأشرار وتنتشر به المفاسد.

(4)

منذ أكثر من مئة عام، طرح المُثقفون الصينيون التقدميون شعار العلم والتكنولوجيا لإنقاذ البلاد، وقبل أكثر من ثلاثين عاماً، طرح السياسيون الصينيون شعار العلوم والتكنولوجيا



لإنعاش البلاد. واليوم، أعتقد أن أكبر خطر يتهدّد البشرية هو الجمع بين التكنولوجيا والعلم بتقدمهما المُطّرد، وبين الجشع البشري الذي يتضخم يوماً تلو آخر. وبدافع الجشع والرغبة البشرية انحرف تطوُّر العلم والتكنولوجيا عن مساره الطبيعي المُتمثل في تلبية الاحتياجات الصحية للإنسان، بينما تطوَّر بشكلٍ جنوني مدفوعاً بالأرباح لتلبية الاحتياجات المرضية للبشر، بل لعدد محدود من الأثرياء في حقيقة الأمر. ولا يزال الجنس البشري يعبث في الأرض بجنون لا كابح له. لقد وشمنا الأرض بالندوب وأحطناها بالثقوب، فلوثنا الأنهار، والمُحيطات والهواء، وازدحمنا معاً، فشيدنا مباني غريبة من الحديد والإسمنت، أضفينا عليها لقباً جميلاً؛ أسميناها المدن، وبين جنبات هذه المدن انغمسنا في رغباتنا الخاصة، مخلفين نفايات يصعب التخلص منها للأبد.

سكان المدن آثمون؛ إذا ما قُورنوا بسكان القرى، والأغنياء مذنبون؛ حال مقارنتهم بالفقراء، والمسؤولون آثمون؛ عند مقارنتهم بالعوام، وبمعنى ما، كلما زادت مسؤولية المسؤول زاد إثمه، لأنه كلما ازدادت مسؤوليته، ازدادت الأبهة التي ينعم بها، والرغبة التي ينغمس فيها، والموارد التي يستهلكها. والدول المُتقدّمة مذنبة مقارنة بالدول المُتخلفة، لأن رغبات الدولة المُتقدِّمة هي الأكبر. فلا يقتصر تخريبها في حدود أراضيها فحسب، بل تصل بعبثها إلى البلدان الأخرى، وإلى أعالي البحار، بل وإلى القطبين الشمالي والجنوبي، وإلى سطح القمر، وإلى الفضاء. الأرض تنفث الدخان من كلّ مكان، وترتجف من كلّ شبر بها، والبحار تزمجر، والغبار يتطاير، والجفاف يضرب هنا والفيضانات تضرب هناك بشكلٍ غير متكافئ وغيرها.

(5)

في مثل هذا العصر، يتحمل أدبنا في الواقع مسؤولية كبيرة، ألا وهي مسؤولية إنقاذ الأرض وخلاص البشرية. فينبغي علينا أن نخبر الناس من خلال الأدب، وخاصة أولئك الأغنياء الذين حصلوا على الثروة والسلطة بطرقٍ غير شرعية، بأنهم خَطَأةٌ لن يباركهم الإله.

يجب أن نخبر أولئك السياسيين المُنافقين، بأن ما يسمَّى بالمصالح الوطنية ليست هي المصالح العليا، بل إن مصالح البشرية طويلة الأجل هي المصالح العليا.

نريد من خلال أدبنا أن نخبر أولئك النسوة اللاتي لديهن أعداد كبيرة من التنانير، وأزواج كثيرة من الأحذية، بأنهن مذنبات؛ وكذلك أن نخبر أولئك الرجال ممّن لديهم عشرات السيارات الفارهة بأنهم آثمون، كما يتعيَّن علينا أن ننبئ أولئك الذين يشترون الطائرات الخاصة واليُخوت بأنهم مذنبون، فعلى الرغم من أن مَنْ يملك المال بهذا العالَم يمكنه فعل ما يشاء، يبقى ما يفعلونه هذا جريمة ضد البشرية، حتى وإن كانوا قد كسبوا هذه الأموال بطرق شرعية.

يجب علينا أن نخبر أولئك الأثرياء الجدد، والمُضاربين، واللصوص، والمُحتالين، والمُهرّجين، والمُوظفين الجشعين، والمسؤولين الفاسدين، بأن الجميع على متن قارب واحد، فإذا غرق القارب، فالعاقبة واحدة؛ سواء أكنت ترتدي ملابس مشهورة الماركة، مُغطياً سائر جسدك بالمُجوهرات، أو كنت مفلساً، ترتدي خرقة بالية.

يجب أن نستخدم أدبنا لنقل الكثير من المبادئ الأساسية للناس: مثل أن البيوت مبنية للعيش فيها، وليس للمُضاربة بها؛ وإنْ لم يتحقق غرض العيش بها، فلا تُعد بيوتاً. نريد أن نُذكّر الناس بأنه قبل اختراع مكيف الهواء، لم تكن أعداد الناس التي تموت جرّاء ارتفاع درجات الحرارة أكثر مما هو عليه الآن. وقبل أن يخترع الإنسان المصباح الكهربائي، كان قصر وطول النظر أقلّ مما هو عليه الآن. وقبل أن يكون هناك تلفاز، كان الناس لا يزالون ينعمون بالكثير من أوقات الفراغ. وبعدما وُجد الإنترنت، لم تزدد حصيلة الناس من المعارف القيمة عمّا كانت عليه في السابق، بل ربما كانت أعداد الحمقى أقلّ مقارنةً بالآن.

نحتاج لأن نخبر الناس من خلال الأدب، بأن السفر المريح السريع قد أفقد الناس سعادة الرحلة، وأن سرعة الاتصال قد أفقدت الناس سعادة التواصل، وأن فائض الطعام، قد أفقد الناس لذة تناوله، وأن سهولة التواصل الجنسي، قد أفقدت الناس القدرة على الحب.

كما يتعيَّن علينا أن نخبرهم، بأنه لا توجد ضرورة للتطوُّر بهذه السرعة المُذهلة، ولا حاجة لأن نجعل الحيوانات والنباتات تنمو بمعدلات سريعة، لأن نموها بهذه السرعة يُفقدها مذاقها الطيب، ولا يجعلها مُغذية، لما تحتوي عليه من هرمونات وسموم أخرى.

نحن بحاجة لأن نضع بحسبان الناس من خلال أعمالنا الأدبية أن التطوُّر غير الطبيعي للعلم؛ والذي يحفزه رأس المال، والجشع والسلطة، يجعل الحياة البشرية تفتقر للكثير من الاهتمام والشغف، كما يملؤها بالأزمات.

يتعيَّن علينا أن نخبرهم بأن عليهم أن يتريّثوا قليلاً، ولا يأخذوا الأمر على محمل الجد، وأن يستخدموا ببراعة شديدة نصف المُتاح، ليتركوا لأحفادهم النصف الآخر.

علينا أن نركّز على إخبار الناس بأن المواد الأساسية القادرة على الحفاظ على حياة الإنسان هي الهواء، وضوء الشمس، والغذاء والماء، وما دون هذه كلها كماليات. فأيامُ البشرية الجيدة لن تطول. فعندما يكون الناس بالصحراء، سيفهمون حتماً أن الغذاء والماء أغلى من الذهب والماس، وعندما تحدث الزلازل وتفيض البحار بموجات تسونامي، سيدرك الناس تمام الإدراك، أنه بغض النظر عن فخامة الفلل والقصور، فجميعها لا تعدو كونها لطخة من الطين على راحة يد الطبيعة العملاقة؛ عندما يعيث الإنسان بالأرض فساداً ليجعلها غير صالحة للعيش بها، تستحيل أي دولة، وأمة، وحزب سياسي، بل وسند مالي، كلها بلا معنى آنذاك، وبالطبع لن يكون للأدب أي معنى.

هل يمكن لأدبنا أن يكبح جماح الجشع البشري، وخاصة جشع الدول؟ الاستنتاج متشائم. وعلى الرغم من أن الاستنتاج متشائم، لا يمكننا التخلي عن جهودنا في هذا الصدد.

لأن ذلك لا ينقذ الآخرين فحسب، بل ينقذنا نحن أيضاً في الوقت ذاته.

▫ ترجمة عن الصينية: مي ممدوح

المصدر:
https://mp.weixin.qq.com/s/y6Zq7gkCbGM2um3ZaxPMSA



shutterstock

ميتشيو كاكو:

ثروة المُجتمع تأتي من الفيزياء

في هذه المُقابلة مع المُفكِّر والمُنظِّر الأميركيّ ميتشيو كاكو، وهي ضمن مجموعة من (50) مقابلة مع قادة الفكر العَالَميين تضمّنها الكتاب الجديد لكلاوس شواب وتييري ماليريت بعنوان «The Great Narrative»، تحليل لإمكانية بناء مستقبل أكثر مرونة وشمولية واستدامة بعد (كوفيد- 19).



هل يمكن أن تشاركنا تفاصيل عن حياتك لن نجدها على الويب؟

- في ويكيبيديا، لن تجد ما حدث لي عندما كنت في الثامنة من عمري - حدث شيء غيّر حياتي تماماً. في ذلك الوقت مات عالِم عظيم؛ وقامت الصحف بطباعة صورة لمكتبه مع مخطوطة غير مكتملة لأعظم أعماله، وكُتب في التعليق ما يلي: لم يستطع أعظم عالِم في عصرنا إنهاء هذا الكتاب.

لقد كنت مفتوناً بهذه القصّة. ما الذي يمكن أن يكون صعباً لدرجة أن عالِماً عظيماً لا يستطيع إنهاءه؟ لماذا لم يسأل والدته؟ لماذا لم يبحث عن الإجابة في المكتبة؟

- لذلك ذهبت إلى المكتبة وعرفت أن الرجل هو ألبرت أينشتاين. وكان الكتاب المقصود هو نظرية المجال الموحّد غير المكتمل (نظرية كلّ شيء)، وهي معادلة، ربما لا يزيد طولها عن بوصة واحدة، من شأنها أن تلخص قوانين الكون. أردت أن أكرّس حياتي لفهم هذه المُعادلة.

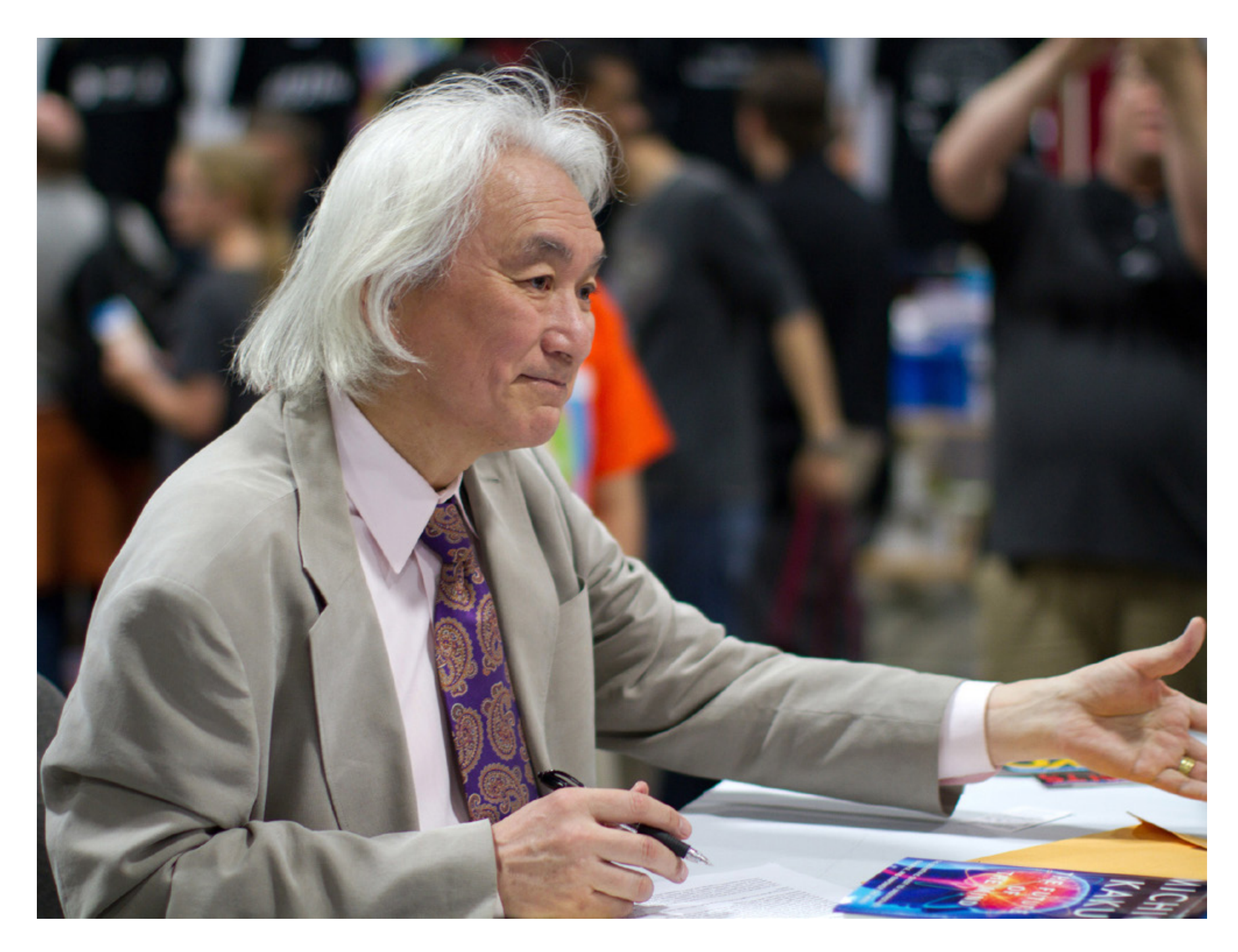
حسناً، هذا ما أفعله في عملي. النظرية الرائدة اليوم تُسمَّى نظرية الأوتار. كلّ مئات الجسيمات دون الذرية ليست سوى نغمات موسيقية على وتر صغير مهتز. إذن فالفيزياء هي الانسجام الذي يمكن للمرء أن يصنعه على الأوتار المُهتزة. الكيمياء هي اللحن الذي يمكن للمرء أن يؤلّفه على الأوتار. الكون سيمفونية الأوتار.. موسيقى كونية يتردّد صداها عبر الفضاء الفائق. إحدى النسخ من تلك المُعادلة، نظرية مجال الأوتار، كانت من إبداعي الخاص. طول معادلتي لا يتجاوز بوصة واحدة وتسمح بتلخيص قوانين الطبيعة. إنها ليست النظرية النهائية. نحن نعلم الآن أن هناك أغشية بالإضافة إلى الأوتار.

لكن عندما كنت في الثامنة من عمري، كنت مفتوناً أيضاً بالخيال العلمي، سلسلة «فلاش غوردون». رأيت سفناً ووحوشاً وكائنات فضائية ومدناً في السماء وأشعة مضادة للجاذبية. لكن بعد سنوات، أدركت أن شغَفَيْ حياتي، الفيزياء والمُستقبل، كانا متشابهين: إذا كنت تريد أن تفهم المُستقبل، عليك أن تفهم الفيزياء.

يجب أن تفهمها على المُستوى الذري والجزيئي والكوني، وهذا يعطينا نظرة عميقة على ما هو ممكن ومستحيل ومعقول. في بعض الأحيان، عندما أرى تنبؤات زملائي، أهز رأسي: إنهم لا يفهمون قوانين الفيزياء. بعض الأشياء أصعب، وبعضها أسهل بكثير مما يتوقعه معظم المُستقبليين. أحبّ أن أضع ثقل العلم الحقيقي وراء كلّ توقعاتي.

بقولك إذا كنت تريد فهم العالم والتفكير في عالم الغد، فأنت بحاجة إلى تعلُّم الفيزياء، أنت لا تتحدَّث عن العَالَم المادي، أليس كذلك؟ أنت تتحدَّث عن العَالَم الاجتماعي والاقتصادي، مجتمعاتنا.

لفهم علم الاقتصاد، يجب أن تفهم من أين تأتي الثروة. إذا تحدَّثت إلى خبير اقتصادي، فقد يقول لك، «الثروة تأتي من طباعة النقود». والسياسي قد يجيبك، «الثروة تأتي من الضرائب». أعتقد أنهم جميعاً مخطئون - ثروة المُجتمع تأتي من الفيزياء.



على سبيل المثال، نحن الفيزيائيين وضعنا قوانين الديناميكا الحرارية في القرن التاسع عشر، فأنتجت الثورة الصناعية، والمُحرِّك البخاري، وعصر الآلة. كانت هذه واحدة من أعظم الثورات في تاريخ البشرية، ثمَّ قمنا نحن الفيزيائيين بحلّ لغز الكهرباء والمغناطيسية، فكانت الثورة الكهربائية للدينامو، والمُولّدات، والراديو، والتليفزيون، ثمَّ وضعنا قوانين نظرية الكمّ، والتي أعطتنا الترانزستور، وأجهزة الكمبيوتر، والإنترنت، والليزر. الثورات الثلاث العظيمة في الماضي وُلدت من رحم الفيزياء.

نحن نتحدَّث الآن عن كيفية تأسيس الفيزياء للثورة الرابعة العظيمة على المُستوى الجزيئي: الذكاء الاصطناعي، وتكنولوجيا النانو والتكنولوجيا الحيوية. هذه هي الموجة الرابعة، لكن يمكننا أيضاً رؤية الخطوط العريضة للموجة الخامسة بعد ذلك. هذه الأخيرة مدفوعة بالفيزياء على المُستوى الذري، على سبيل المثال أجهزة الكمبيوتر الكمومية وقوة الاندماج وشبكة الدماغ (عندما يتمُّ دمج العقل البشري مع أجهزة الكمبيوتر). لذلك بالنظر إلى منتصف القرن، سنكون في الموجة الخامسة، وما الذي يدفع كلّ هذه الموجات؟ الفيزياء. وكيف يتجلّى ذلك؟ من خلال الاقتصاد.

وبالتالي، فإنّ الضرائب وطباعة النقود ليست مصدر الثروة. هذه الأشياء تعمل على التحكّم في الثروة وتوزيعها والتلاعب بها، لكنها لا تخلقها. الثروة مصدرها الفيزياء.

مسيرتك المهنية اتّسمت بالثراء. ما الفكرة الرئيسية في كلّ ذلك؟

- لديّ شيئان لأقولهما عن هذا. أولاً، الفيزياء هي أصل كلّ الثروة. ثانياً، إلى أين تذهب تلك الثروة؟ سوف تخلق شيئاً أسميه الرأسمالية المثالية. ما هي الرأسمالية؟ إنها ملكية خاصة، حيث يتمُّ تحديد الأسعار حسب العرض والطلب، لكن هذا لا يفسّر إلى أين يتجه مسار الرأسمالية في المُستقبل.

في المُستقبل، سيكون للرأسمالية معرفة غير محدودة بالعرض والطلب. على سبيل المثال، سيكون الإنترنت في عدستك اللاصقة، وبرمشة عين، سترى أسعار كلّ عنصر من حولك. ستعرف قوانين العرض والطلب بدقة غير محدودة؛ ستعرف مَنْ يخدعك، وما هي الأسعار حقاً، وهامش الربح، ومَنْ هم الوسطاء والعراقيل..

لماذا يعتبر جيف بيزوس من أغنى الرجال في العَالَم؟ لأنه قام برقمنة الوسيط، وهو جزءٌ من مشاكل الرأسمالية والذي تمَّ التخلص منه في الرأسمالية المثالية. هذا هو السبب في أن أشخاص مثل جيف بيزوس، بغض النظر عن موقفك الأخلاقي، يمثّلون جزءاً من الرأسمالية المثالية. إنه يجعل الرأسمالية أكثر كمالاً من خلال القضاء على الوسطاء - الطبقات الزائدة عن الحاجة وغير الضرورية والاختناقات والاحتكاك. الرأسمالية المثالية هي حيث يتجه كلّ شيء.

لقد ساهم الذكاء الاصطناعي وأجهزة الكمبيوتر في تسريع

هـذا التوجُّـه. التوجُّـه نحـو الرأسـمالية المثاليـة، حيـث يتـمُّ القضاء علـى جميع الوسطاء والطبقات ونقاط الاختناق، مما يمنحنـا اتصـالاً مباشـراً بيـن العـرض والطلـب. (هـذا، بالطبع، لا يقـول شـيئاً عـن الأخـلاق التي أسست لهـا الرأسـمالية المثالية، تلـك الرأسـمالية المثاليـة فقـط هـي النتيجـة الثانويـة الحتميـة لهـذه الثـورات التكنولوجية).

لكـن إذا كنـا نتجـه نحـو عالَـم يتسـم بالشـفافية تمامـاً، ألا يخاطـر أيضـاً بـأن يصبـح عالَمـاً بائسـاً؟ هـل هنـاك خطـر مـن أن يكـون كلّ شـيء في متنـاول الجميع؟ هـل يمكـن أن يكـون مناسـبا لأغراض شائنة، على سبيل المثال؟

- سـتكون هنـاك دائمـاً عقبـات لأننـا بشـر، ولأننـا بشـر، سنسـتخدم القوانيـن ووسـائل التواصـل الاجتماعـي لإيقـاف المسـيرة نحـو الرأسـمالية المثاليـة بالقـول إنهـا غيـر عادلـة للآخريـن، علـى سـبيل المثـال، الوسـطاء، مثـل السماسـرة. لكـن سماسـرة البورصـة لـم يعودوا يبيعون الأسـهم - يمكنك شـراء الأسـهم بسـاعة يـدك. فلمـاذا تذهـب إلـى سمسـار البورصـة؟ لأنـك تريـد شـيئاً لا يمكـن الكمبيوتـر فعلـه. لا تسـتطيع أجهـزة الكمبيوتـر أن تقـدِّم لـك مـا يقدِّمه سماسـرة البورصـة مـن البشـر: الخبـرة، والدهـاء، والقصّـة الداخليـة، والتحليـل، والقِيـل والقَـال، أي رأس المـال الفكـري.

نحـن ننسـى أن أجهـزة الكمبيوتـر اليـوم هـي مجـرد آلات إضافـة متطـوِّرة، تفتقـر إلـى الإبـداع والابتـكار والتحليـل والقيـادة، ومـا إلـى ذلـك. لذلـك يمكـن للوسـطاء، مثـل سماسـرة البورصـة، البقـاء علـى قيـد الحيـاة وحتـى الازدهـار فـي ظـلّ الرأسـمالية المثاليـة إذا قدّمـوا مـا لا تسـتطيع الحوسـبة تقديمـه، أي رأس المـال الفكـري.

الآن، الخصوصيـة هـي مشـكلة أخـرى، لكنهـا مسـألة اجتماعيـة، لأن الأعـراف تتغيّـر مـع مـرور الوقـت. يجـب علـى النـاس أن يقـرروا إلـى أي مـدى يريـدون أن يذهبـوا لتبنّـي أسـلوب حيـاة رقمـي وفـي هـذه العمليـة يعرّضـون حياتهـم وأموالهـم الشـخصية للمُجرميـن المُحتمليـن علـى الإنترنت؛ وهـذه مشـكلة اجتماعيـة. هـذه مشـكلة عالميـة. علـى سـبيل المثـال، الطبيعـة الأم قضّـت ثلاثـة مليارات سـنة في مكافحة الفيروسـات. الطبيعـة فـي معركـة مسـتمرة لا تنتهـي مـع الفيروسـات. وبالمثـل، سـنخوض أيضـاً معركـة دائمـة مـع الفيروسـات. ولكـن إلـى أي مدى نحن على اسـتعداد للذهاب لوقـف القرصنـة والفيروسـات والبرامـج الضـارة، ومـا إلـى ذلـك، يعتمـد بشـكلٍ أساسـي علـى المنـاخ السياسـي، وليـس التكنولوجيـا.

لذلـك، أنـا أتحـدَّث عـن الصـورة الكبيـرة - نحـن نتجـه نحـو الرأسـمالية المثاليـة، حيـث يجـب علـى الوسـطاء، للبقـاء علـى قيـد الحيـاة، بيـع رأس المـال الفكـري. نحـن بصـدد الانتقـال مـن رأس المـال السـلعي إلـى رأس المـال الفكـري. هـذا هـو التحـوُّل الكبيـر فـي السـوق. رأس المـال السـلعي يشـمل النفـط والذهـب، ولكـن هـذه هـي ثـروة الماضـي. المليارديـرات الكبـار اليـوم لا يجنـون المليـارات مـن الذهـب - إنهـم يصنعونهـا علـى أسـاس البيانـات لأنهـا ثـروة المُسـتقبل الجديـدة.

وهذا يقودنا إلى سؤال آخر.. إلى أي مدى ستذهب ثورة الروبوتات؟

- هنـاك ثلاثـة أنـواع مـن الوظائـف لا يمكـن للروبوتـات القيـام بهـا. الأول هـو أنهـم لا يسـتطيعون القيـام بأعمـال شـبه ماهـرة لأصحـاب الياقـات الزرقـاء. لا تسـتطيع الروبوتـات إصـلاح المرحـاض المكسـور، أو التقـاط القمامـة العشـوائية، أو دق مسـمار، وبالـكاد يمكنهـا فتـح البـاب. سـيحصل عمَّـال القمامـة والسباكون والنجارون وعمَّال البناء على وظائف في المُستقبل. سـوف يزدهر العمل شبه الماهر وغير المُتكرّر لأصحاب الياقات الزرقـاء فـي المُسـتقبل - لمعرفـة ذلـك، تحـدَّث إلـى البنتاغـون.

يحـاول البنتاغـون تطويـر الجنـدي الآلـي لعقـودٍ مـن الزمـن، لكنـه فشـل فشـلاً ذريعـاً بسـبب مشـاكل التعـرُّف علـى الأنمـاط والبراعـة اليدويـة. الشـيء الثانـي الـذي لا تسـتطيع الروبوتـات فعلـه هـو الانخـراط فـي تفاعـل بشـري. لا يمكـن أن تصبـح الروبوتـات محاميـن أو مستشـارين أو أسـاتذة أو أشـخاصاً لهـم درايـة بالعلاقـات الإنسـانية. يمكـن للمحامـي فقـط التحـدُّث إلى القاضـي وهيئـة المُحلّفيـن؛ لا تسـتطيع الروبوتـات فعـل ذلـك علـى الإطـلاق، لأنهـا لا تفهم الأعراف البشـرية والقيـم المُتغيِّرة.

وثالثـاً، لا يمكـن للروبوتـات أن تكـون رأسـمالية فكريـة - الأشـخاص الذيـن يجعلـون الاقتصـاد يعمـل بفضـل الابتـكار والقيـادة، والأفـكار الجديـدة، والطاقـات الجديـدة، والخيـال. الروبوتـات ليـس لديهـا أيٌّ ممـا سـبق. هـذا هـو المـكان الـذي سـيتميَّز فيـه البشـر. سـتكون هناك شـراكة بيـن الإنسـان والآلة. لكـن سـيتمُّ إلغـاء بعـض الوظائـف المُتكـرِّرة. لـم يعـد لدينـا حـدَّادون، لكننـا لا نبكـي علـى ذلـك، لأن عامـل السـيارات قـد حـلَّ محـل الحـدَّاد. وسـيتعيّن علـى عمَّـال السـيارات أن يكونـوا متعلّميـن ليصبحـوا شـبه مهـرة، وأصحـاب ياقـات زرقـاء غيـر متكرّريـن أو عمـال علاقـات إنسـانية أو رأسـماليين فكرييـن.

نموذج الرأسمالية المثالي ينطبق على الولايات المُتحدة والديموقراطيـات الغربيـة، لكـن الرأسـمالية تتراجـع حاليـاً. في الواقـع، يسـود نموذج الرأسـمالية الأوتوقراطية في آسـيا والصين. برأيك هل الرأسمالية المثالية ظاهرة عالمية أم أنها ستقتصر على الديموقراطيات في الغرب؟

- أحـد أسـباب انهيـار الاتحـاد السـوفياتي هـو أن العديـد مـن النـاس أدركـوا أن الأسـعار تسـتند إلـى خيـال - كان البيروقراطـي البسـيط يقـول، «يـا فـلان، مـا هـو سـعر هـذا الشـيء؟» لقـد تجاهـل تمامـاً السـوق أو مـا يمكـن أن يخلقـه الواقـع فـي السـوق السـوداء. كانـت السـوق السـوداء أكثـر توافقـاً مـع العـرض والطلـب، لأن هـذا بالطبـع هـو المـكان الـذي يكسـب فيـه المُجرمـون أموالهـم. الحكومـات لـم تهتـم بالعـرض والطلـب.

الصينيـون لديهـم نظـام هجيـن، لأنهـم يدركـون ضـرورة امتـلاك تكنولوجيـا الرأسـماليين. مـاذا يعملـون إذن؟ يتوسـلون ويسـتعيرون ويسـتولون؛ إنهـم يسـتوعبون أي تقنيـة يمكنهـم الحصـول عليهـا من الأماكـن المفتوحة، طالمـا كان ذلك ممكنـاً.

لكـن هـذا ليـس حـلاً دائمـاً، لأنـه لا يخلـق قيمـة جديـدة وصناعـات جديـدة. إنهـم ببسـاطة ينسـخون القيمـة الحاليـة ولا يخلقـون أفـكاراً جديـدة. عمليـة إنشـاء صناعـات وتكنولوجيا جديـدة مـن لا شـيء تقريبـاً سـوى فكـرة تسـمَّى توفيـر الجهـد.



يتطلّب توفير الجهد قدر هائل من الحرّيّة لتكثيف التخيُّل والإبداع والقوة العقلية. لقد نجح الصينيون في ذلك، لأنهم أتقنوا فنّاً واحداً: النسخ. إنهم لا ينشئون صناعات جديدة تماماً، الأمر الذي يتطلب جهداً. وطالما أنهم يعتمدون النسخ، سيكونون في طليعة الاقتصاد فقط، لأن لديهم الكثير من العمل لدعمه.

لكن الرأسمالية تتطلّب أكثر من ذلك، وإلّا فإنها ستظل راكدة أو ينتهي بها الأمر كما حدث مع الاتحاد السوفياتي - اقتصاد راكد، حيث لا علاقة للأسعار بالطلب الفعلي في المُجتمع نفسه.

لذلك، أنت ترى بأن مستقبل الرأسمالية المثالية سوف يبتلع العَالَم، لأن البلدان الرأسمالية فقط هي التي يمكنها الابتكار بشكلٍ صحيح.

- كيف تخلق الفيزياء الثروة؟ من خلال خلق شيئين مهمّين: الطاقة والمعلومات. الفيزيائيون هم سادة الاثنين، لأننا أنشأنا أشكالاً جديدة من الطاقة والمعلومات. في النظام الصيني مثلاً، لا يمكنهم توليد أشكال جديدة من الطاقة أو المعلومات؛ يمكنهم نسخها بسرعة الضوء، لكن لا يمكنهم إنشاء صناعات جديدة تماماً.

الآن، الصينيون ليسوا أغبياء. لديهم نظام هجين، لكنهم يريدون دائماً التحكّم؛ سيادة الحزب الشيوعي هو الشاغل الأكبر. طالما أنهم في القمة، سيتحملون الكثير، لكن في النهاية هم لن يبتكروا إذا كان ذلك يهدّد سيطرتهم، وهذا يخلق مشكلة كبيرة إذا كانوا يتطلعون للريادة في مجال التكنولوجيا. بمعنى آخر، أن تكون قائداً تقنياً وليس تابعاً يتطلب منك حرّيّة الأفكار والمفاهيم.

ما المطلوب لجعل العَالَم مكاناً أفضل؟ في الواقع، ذلك يمر عبْر تعزيز الابتكار كما قُلت سابقا، أليس كذلك؟

- الشيء الوحيد الذي سيحدث هو شبكة الدماغ. مستقبل الإنترنت ليس رقمياً - إنه عصبي. نحن بصدد رقمنة الدماغ البشري حتى نكون متوافقين مع الإنترنت. يمكننا بالفعل تسجيل الذكريات وإرسالها على الإنترنت. هذه ذكريات بسيطة - ذكريات في الفئران؛ الآن نحن نسجّل الذكريات في الرئيسيات.

تتشكّل الذكريات في منطقة الحُصين من الدماغ، ويمكن تشفيرها ووضعها على الإنترنت. في الواقع، في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، ابتكروا ذكريات خاطئة، أدّت إلى جميع أنواع المشاكل القانونية والفلسفية. التالي سيكون مرضى الزهايمر. سننشئ شريحة دماغية، وبضغطة زر، ستتدفّق الذكريات إلى أذهانهم. وسيدفع البنتاغون الأميركيّ ثمنها بسبب كلّ الجنود الذين عادوا من العراق وأفغانستان بإصابات في النخاع الشوكي وأصيبوا بالشلل.

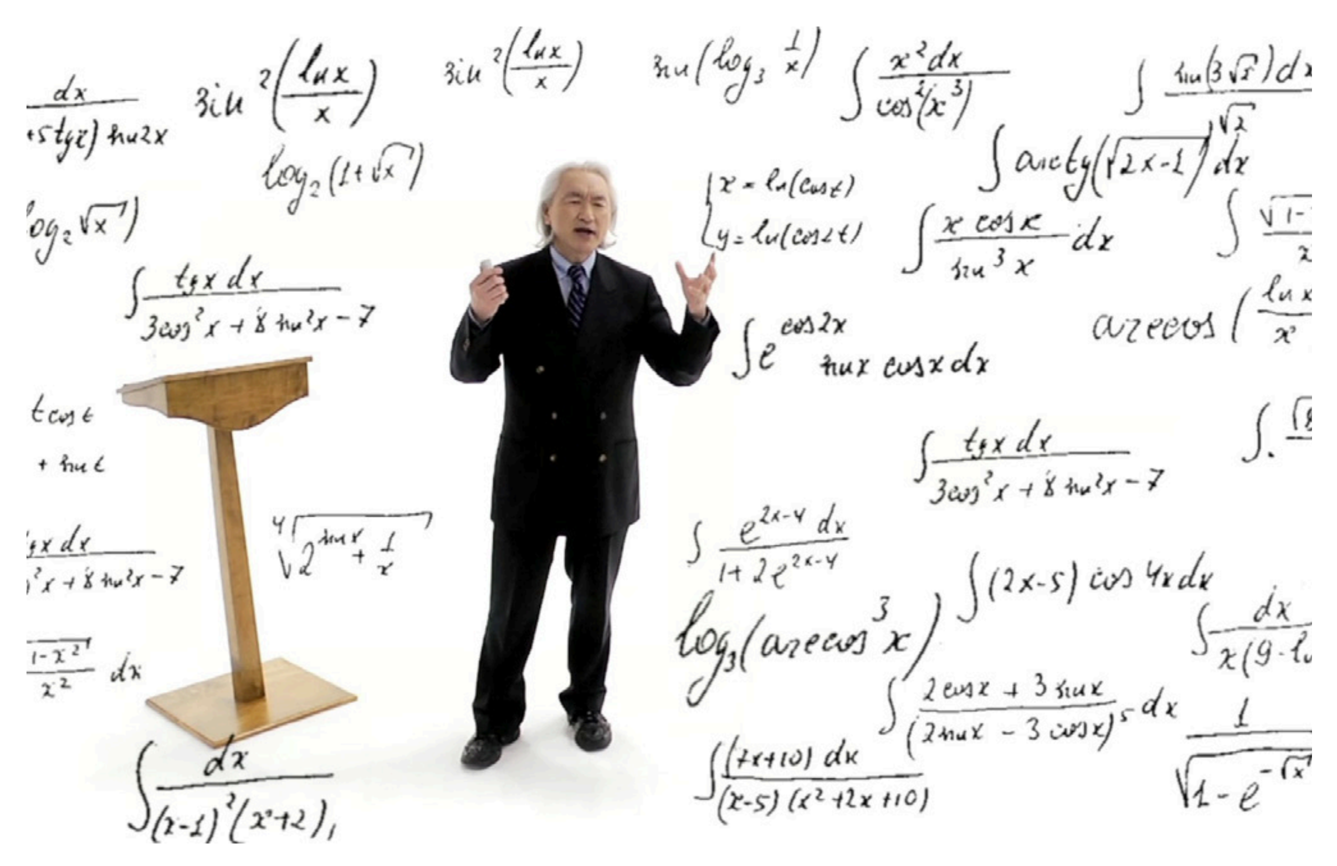
في النهاية، ستصبح «الإنترنت» شبكة عقول. أنت ستفكر وأفكارك ستتحكّم في العَالَم من حولك. بالفعل يستطيع الأشخاص المصابون بالشلل التام الكتابة على شاشة الكمبيوتر والتبادل وكتابة بريد إلكتروني؛ أي شيء يمكنك القيام به على جهاز الكمبيوتر يمكنهم أيضاً القيام به مع حدود معيَّنة. على سبيل المثال، في عام (2014) تمَّ افتتاح كأس العالمِ في البرازيل من قِبل شخص أصيب بالشلل. كان يرتدي هيكلاً خارجياً ومع ذلك كان لا يزال بإمكانه ركل كرة القدم. وقد شاهد مليار شخص رجلاً مشلولاً يعطي إشارة انطلاق مباريات المُونديال.

هذا سوف يُحدث ثورة في الاتصالات. لماذا ستشاهد التلفاز أو تذهب إلى السينما؟ إنها ليست سوى شاشات ثنائية الأبعاد ذات صوت - مَنْ يريد ذلك؟ في المُستقبل، ستحتاج إلى المشاعر والأحاسيس والذكريات، وسترغب في أن تكون مع المُمثل أو المُمثلة.

انظر إلى تشارلي شابلن. كان من أشهر الرجال في العَالَم حتى أتقنا نحن الفيزيائيين والمُهندسين الصوت الميكانيكي. حسناً، ظهرت الأفلام الصامتة، لأنه لا أحد يريد أن يرى ممثلاً يرقص فقط؟ أنت تريد أن تراهم يغنون أو يتحدَّثون. في المُستقبل، سترغب في رؤية المُمثلين يشعرون كذلك. وذلك سيؤدي أيضاً إلى تقليص الحدود بين الناس.

في بعض الأحيان عندما يخبر أحدهم بأن بعض الأشخاص يعانون، فقد نسمع إجابة من قبيل «ماذا، أنا لا أصدق ذلك». ولكن إذا شعرت بمُعاناة الآخرين وأدركت أنها حقيقية، فإن ذلك سيغيّر نظرتنا إلى العلاقات الإنسانية. هذا سوف يؤثر أيضاً على مصير الدول. يشارك الأطفال ألعاب الفيديو مع أشخاص من بلد أو قارة أخرى. وقد يشعرون بتقارب أكبر مع شخص من قارة مختلفة مقارنةً بما يشعرون به مع شخص في الجوار. وعندما يكبرون، سيشعرون بشكلٍ مختلف تجاه الناس في البلدان الأخرى مقارنة بما يشعر به البالغون اليوم.

فكّر فيما يمكن أن يفعله المُراهقون أيضاً: فبدلاً من



وضع وجه سعيد في نهاية كلّ جملة، سيضعون عاطفة، ذكرى تاريخهم الأول، قبلتهم الأولى، أول حفلة موسيقية، أول رقصة. هذا عظيم. لا عجب أن إيلون ماسك يدرس هذا - إنه ليس غبياً.

نحن، علماء الفيزياء، نعمل على هذا منذ عقود. تسمح لنا صور الرنين المغناطيسي بفحص الأفكار في دماغ الإنسان. إذا كنت تنظر إليّ، يمكنني استخراج صورة لنفسي من دماغك باستخدام التصوير بالرنين المغناطيسي؛ يمكن لجهاز التصوير بالرنين المغناطيسي أن يحلّل عقلك إلى 30000 بكسل ويعيد تجميعها في وجهٍ بشري. سنكون قادرين أيضاً على تسجيل الأحلام في المُستقبل.

ويتمُّ تسجيل الأحلام الأولى بينما نحن نتحدَّث في جامعة كاليفورنيا - لقد رأيت الصور (وأعترف أنها فظة للغاية)، لكن من المُذهل أن نكون قادرين على التحدُّث بهذه الطريقة.

يبدو أن الموجة الخامسة هي التي جعلتك متفائلاً. متى ستحدث الموجة الخامسة؟

- بحلول منتصف القرن، يجب أن يكون لدينا مفاعل اندماج عام وجهاز كمبيوتر كمي عملي يدخل حيِّز الاستخدام. ستستغرق شبكة الدماغ بضعة عقود أخرى لتنطلق، لكن المُستثمرين يتسابقون إليها بالفعل.

اسمحوا لي أن أنهي بهذه المُلاحظة: أنا لا أتفق مع معظم المُستقبليين. سيقول معظم الناس إن التكنولوجيا محايدة أخلاقيا - المطرقة محايدة أخلاقياً، السيف يمكن أن يلعب معك أو ضدك. سيقول معظم المُستقبليين إنه لا يوجد اتجاهٌ أخلاقي. أنا لا أوافقهم. بسبب أجهزة الكمبيوتر والإنترنت، هناك اتجاهٌ أخلاقي، لأن الإنترنت ينشر المعلومات ويعمّم التمكين. يدرك الناس أنهم ليسوا مطالبين بالعيش على هذا النحو. لماذا يتسامحون مع ديكتاتور؟ أو مع الفقر؟ عندما فكَّرت دول أخرى في هذه المسائل وتوصَّلت إلى حلول لها، فإنها تحفِّز الناس في البلدان المنكوبة بالفقر على تعزيز الديموقراطية.

لذلك، شبكة الإنترنت تعمل على نشر الديموقراطية على الكوكب، سواء أكان ذلك جيّداً أم سيئاً (هناك جوانب سيئة بالتأكيد)، لكن هناك اتجاه أخلاقي. عندما تأتي شبكة الدماغ، يمكنك أن تشعر بفرحة ومعاناة الآخرين وتدرك أنهم لا يتلاعبون. إذا كانوا يعانون، فهناك سبب لذلك، ويمكن للناس مشاركة هذه التجربة الجماعية، والتي ستقرّبنا من بعضنا البعض.

أخيراً، اسمحوا لي أن أقول إن أحد مفاتيح خلق مستقبل مشرق هو تثقيف الشعوب. عندما كنت طفلاً، قِيل لي إن الصين والهند ستكونان فقيرتين على الدوام بسبب عدد سكانهما الضخم، لكننا نعلم اليوم أن الصين والهند يمكن أن تصبحا قوتين عظميين في المُستقبل. ماذا حدث؟ إن الفلاح الجاهل غير المُتعلِّم يمثل بالفعل عبئاً على المُجتمع، ولكن بمجرد أن يتعلَّم، يمكنه تغيير مصير العَالَم.

■ **حوار: كلاوس شواب[1]، وتييري ماليريت[2]**

□ **ترجمة: عبدالله بن محمد**

الهوامش:

1 - المُؤسّس والرئيس التنفيذي للمُنتدى الاقتصادي العالمي

2 - الشريك المُؤسّس لـ«البارومتر الشهري»

المصدر:

https://www.weforum.org/agenda/2022/01/michio-kaku-says-physics-will-create-a-perfect-capitalism/

مخاوف من انتقال الطاقة

عُلماء الأحياء في مواجهة حُماة المناخ

وجهان متناقضان لعُملةٍ واحدة.. لقد أصبحت حماية المناخ عملية معقَّدة بيئياً، فهناك وجهٌ آخر لمشروعات وخطط التوسع في طاقة الرياح بات يهدِّد مئات، بل آلاف الطيور المُهاجرة والسلالات النادرة منها ويعرِّضها لمخاطر الانقراض، فضلاً عمّا سيترتب على اختفاء هذه الطيور من تبعات سلبية على نمو بعض النباتات التي لم تعد زراعتها ملائمة بسبب التغيُّرات المناخية، وكانت الطريقة الوحيدة لنموها بمُساعدة تلك الطيور التي تقوم بنقل حبوب اللقاح، لكنها باتت مُهدَّدة حالياً بالفناء.. ومن ثمّة أصبحت بعض مشروعات الطاقة النظيفة سلاحاً ذا حدين، ما قد ينجم عنه تعثر في مشروعات الطاقة الصديقة للبيئة.. ففي سبيل الحفاظ على البيئة من خطر الانبعاثات الكربونية، تتولّد مخاطر أخرى موازية تهدّد النظام الإيكولوجي والبيولوجي وتعرّضه للاختلال.. فهناك دعوات مُلحة لضرورة وجود مراجعات بيئية شاملة قبيل تدشين مثل هذه المشروعات، وإلّا ستكون دائرة النتائج مفرغَة.

تقع منطقة تكاثر الطيور ذات الذيل الأحمر (Red kite) (وهي طيور جارحة متوسطة الحجم تنتمي لعائلة النسور والصقور) بالقُرب من بلدة «دونزدورف» شرق مدينة «شتوتغارت» الألمانية، حيث قام علماء الطيور العام الماضي بوضع أجهزة (GPS) في المنطقة، استعداداً لقدوم أسراب هذا الطائر النادر، عقب عودته من المُقاطعات الشتوية الإسبانية، ليحلّق مرّةً أخرى فوق قمة جبل «Swabian Jura» بولاية «بادن فورتمبيرغ» الألمانية، حيث يتعرَّض للارتطام بتوربينات الرياح هناك.

يقول «فرانك موسيول»، من مركز أبحاث الطاقة الشمسية والهيدروجين في «بادن فورتمبيرغ»: «نريد أن نعرف كيف يمكن حماية هذه الطيور النادرة من توربينات الرياح؟». يُسمّى هذا المشروع «أبحاث الحفاظ على الطبيعة في مجال اختبار طاقة الرياح». الخفافيش أيضاً ضمن محور مشروع البحث، باعتبارها أحد أهم الثدييات التي تصدمها توربينات الرياح. فكيف تطير هذه الحيوانات بسرعة تعرّضها لخطر الارتطام؟ وكيف يمكن اكتشاف هذه الطيور تلقائياً قبل أن تقترب بشدّة من التوربينات المُولّدة لطاقة الرياح؟ الإجابات عن مثل هذه الأسئلة يمكنها أن تحدَّ من فرص الانقراض الجماعي الذي بات يهدّد تلك الطيور.

ووفقاً للتقديرات، تقع آلاف الطيور الجارحة ومئات الآلاف من الخفافيش ضحية لتوربينات الرياح في ألمانيا كل عام. ويمكن أن يكون هناك المزيد. ولكن مع أزمة التغيُّرات المناخية، باتت أهداف المناخ شبه ملزمة للعديد من الدول، إذ يسعى وزير الاقتصاد الفيدرالي «روبرت هابيك» إلى توسع بلاده في توليد طاقة الرياح على نطاق كبير داخل الولايات الألمانية.

«في المُستقبل، ستكون المصلحة العامة القصوى تسير باتجاه الطاقات المُتجدّدة مهما كلفنا الأمر».. هكذا أوضح «هابيك» في إعلانه عن «الميزانية العمومية الافتتاحية لحماية المناخ»، حيث قالها بلغةٍ واضحة: «يجب تقليص إجراءات حماية الأحياء من أجل إنقاذ المناخ»، إلّا أن المُحافظين غاضبون من تصريحاته، إذ يقول «كلاوس هاكلاندر»، الرئيس التنفيذي لمُؤسسة الحياة البرية الألمانية: «حماية المناخ وحماية الأحياء لا يجب أن تكونا في مواجهة بعضهما البعض». ويُخشى أن يرافق فقدان التنوُّع البيولوجي «عواقب لا يمكن التنبؤ بها على عمل أنظمتنا البيئية». العلماء يحذّرون أيضاً من نفس الإشكالية، حيث تقول «كاترين بونينج- غيس»، من رابطة أبحاث الطبيعة: «يجب ألّا نسمح لأنفسنا بأن ننساق خلف الاستقطاب. لابد أن هناك حلولاً لكلتا المشكلتين في آن واحد». ولكن، لا تزال هناك نُدرة في الدراسات التفصيلية والهادفة حول أنواع الطيور المُعرَّضة للتهديد وإجمالي الأعداد التي تنفق بسبب ارتطامها بتوربينات الرياح، إذ يجري تطوير الحلول التقنية، ولكن حتى الآن لم يتم تزويد سوى عدد قليل من المصانع بها.

في الوقت نفسه، وصل توسع طاقة الرياح إلى أدنى مستوياته في السنوات العشر الماضية. ففي البحر، توقف بناء توربينات الرياح تماماً في عام 2021. وعلى اليابسة، لم يتم إنتاج سوى حوالي (1 جيجاوات) سنوياً في المُتوسط على مدار السنوات الثلاث الماضية. خمسة أضعاف هذا الرقم على الأقلّ ما سيكون ضرورياً، الأمر الذي سيجعل خطط الحكومة الفيدرالية لزيادة حصة الطاقات المُتجدّدة في إجمالي استهلاك الكهرباء إلى (80 %) بحلول عام 2030 بعيدة المنال.

وفيما يخصُّ الهيكل القانوني المُنظِم لتدشين هذه المشروعات، يقترح «هابيك» قانوناً يُسمَّى «رياح الأرض» الذي بموجبه سيتم تخصيص (2 %) من مساحة الولاية لصالح توليد طاقة الرياح بدلاً من (0.8 %) من المساحة المُخصَّصة حالياً. سيجري أيضاً تحرير المبادئ التوجيهية الموثوقة للمُشاركة العامة والقواعد المُوحدة لحماية الطبيعة والأحياء على حدٍّ سواء، والتي كانت حتى الآن مسألة تخصُّ الولايات الفيدرالية وحدها، في القانون. وبدلاً من حماية الطيور المُهدَّدة، تودُّ الحكومة الفيدرالية التركيز على «حماية السكّان» في المُستقبل. إذ تهدف «البرامج الوطنية لمُساعدة الأحياء» إلى وضع تصوُّرات بديلة تعويضية حتى لا تتوقف مثل هذه المشروعات الصديقة للبيئة.

خسائر يصعب تعويضها

ثمَّة عدم إجماع بين الخبراء حول هذه الرؤية؛ حيث يقول «كريستيان فويغت»، من معهد «لايبنيز» لأبحاث الحيوانات والحياة البرية في برلين: «على الأقلّ بالنسبة للخفافيش، أعتقد أن حماية السكّان فرضية ليست سهلة». أضاف «فويغت»: «تقتل توربينات الرياح في أوروبا 14 خفاشاً سنوياً - ما لم يتم إيقاف تشغيل التوربينات مؤقتاً. لن يمكن تعويض هذه الخسائر الكبيرة، خاصة وأن الخفافيش الصغيرة، والإناث على وجه الخصوص، تقتلها دوارات الرياح لأسبابٍ غير واضحة بعد. كما أنها ضعيفة التكاثر، فلا تلد الإناث سوى مرّة أو مرّتين سنوياً وسيكون مصيرها الانقراض لو ظلّت تتعرّض للموت بهذه الطريقة.. لا يمكننا إنكار دور الخفافيش في القضاء على البعوض، وبالتالي خفض نسب انتشار مرض الملاريا في القارة الإفريقية.. لا يوجد كائن لا فائدة من وجوده، أو يمكن تعويض دوره داخل المنظومة البيئية».

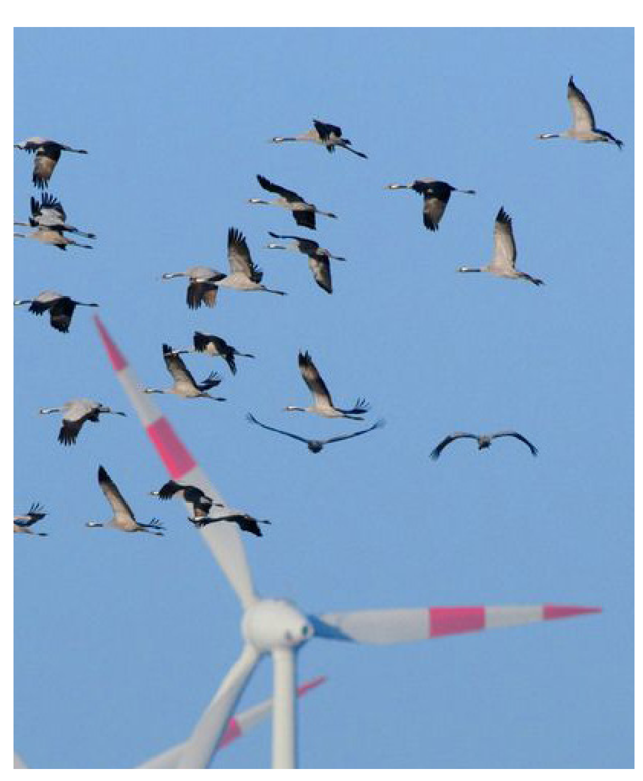
تتأثر حركة الخفافيش أثناء الطيران بصفةٍ خاصة بفعل دوارات الرياح. لا تقتصر أعداد الخفافيش النافقة بفعل توربينات الرياح على ألمانيا فقط، الأمر نفسه يحدث في بولندا ودول البلطيق وروسيا. يقول فويغت: «تنتشر الخفافيش على مساحاتٍ رعوية واسعة». وبالتالي فإنّ الضرر لا يقتصر على المُستوى المحليّ فحسب، حيث تسبّبت مشاريع الرياح في تأثير ملحوظ على أعداد هذه الحيوانات عالمياً.

من المشكوك فيه أيضاً ما إذا كان هناك قانون يمكنه إلغاء ما يسمَّى بـ (الحظر المفروض على قتل الأحياء المحمية)، إذ تنظم لوائح الاتحاد الأوروبي بشأن الطيور وتوجيهات لجنة حماية النباتات والحيوانات التابعة للاتحاد كيفية تعامل ألمانيا مع الطيور الجارحة مثل؛ الطيور ذات الذيل الأحمر أو النسور الذهبية أو طائر الشحرور السربي والخفافيش ذات الذيل الأبيض أو الخفاش الليلي. ووفقاً للوائح، لا تكفي حماية السكّان وحدها أن تكون مبرراً لقتل مثل هذه السلالات النادرة من الكائنات الحية. ومن ثمَّ يقف قانون حماية الأحياء في الاتحاد الأوروبي في وجه بعض خطط تطوير طاقة الرياح، فلا تسمح القوانين سوى بالاستثناءات فقط، إذا ما تعلَّق الأمر بـ«مصلحة عامة سائدة» أو إجراءات تخدم «السلامة العامة».

والواقع يُرحب المحامون بهذه الخطوة، إذ يقول «تروستين مولر»، من مؤسسة قانون الطاقة البيئية في «فورتمبيرغ»: «ستعمل هذه اللائحة على تحسين السند القانوني». ومع ذلك، لا يمكن اعتبار ذلك بمثابة تمرير لبناء توربينات الرياح»، مضيفاً: «لا يزال يتعيَّن فحص الحالات الفردية». كما يجب التأكد من أن «وضع الحفاظ» على سلامة السكّان لا يتراجع أو يتدهور نتيجة لبرامج حماية الأحياء المُخطط لها.

ولكن، هل من المنطقي توسع نطاق مشروعات طاقة الرياح تحت مظلة استثناءات وثغرات في قانون حماية الأحياء؟ يجب تكييف وتبنّي تشريعات الاتحاد الأوروبي وعدم الالتفاف عليها.. كذلك تبدو الصورة واعدة من عائدات طاقة الرياح في ألمانيا، حتى مع استبعاد، تلك المناطق التي تتواجد فيها الطيور والخفافيش الحساسة لطاقة الرياح بأعدادٍ كبيرة، من حيِّز توسع طاقة الرياح. البيانات الخاصة بذلك متاحة، حيث أظهر تقرير بتكليف من الوكالة الفيدرالية لحماية الطبيعة أنه يمكن استخدام ما يصل إلى (3.6 %) من مساحة الأراضي الألمانية لطاقة الرياح بطريقةٍ «صديقة للطبيعة» دون الإضرار بهذه الكائنات الحية.

تؤكّد الخبيرة «إليكا برونز»، من مركز الكفاءة للحفاظ على الطبيعة وتحوُّل الطاقة، على أهمية تحديد المناطق منخفضة الصراع باعتبارها «مناطق ذات أولوية» لتوليد طاقة الرياح، فيما تحذِّر من القيود العامة. هى لا تريد حظر طاقة الرياح المُثيرة للجدل في الغابة، والتي تهدّد بشكلٍ أساسي الخفافيش التي تعيش في تجاويف الأشجار، وتقول: «يمكن أن يكون للغابات ضوابط مختلفة للحفاظ على الطبيعة».





حان موعد بداية جديدة

يعتقد «فولفرام أكتيلم»، المدير التنفيذي لجمعية طاقة الرياح الألمانية، أنه من المنطقي تخصيص مساحات كافية لبناء توربينات الرياح دون الحاجة إلى بنائها في مناطق حماية الطبيعة الحساسة، فيما يرحب باهتمام الحكومة بالتوسع في طاقة الرياح، قائلاً: «لقد ازدادت رقعة الخلافات بين حماة الأحياء وحماة المناخ في السنوات الأخيرة.. لقد حان الوقت لبداية جديدة من أجل رأب صدع هذا الخلاف». من بين الأمور الأخرى المُهمّة، ضرورة تيسير الحصول على المُوافقات، على وجه السرعة. يقول «أكتيلم»: «حتى الآن، لا يوجد تعريف واضح ومحدّد، على الصعيد الوطني، للأحياء المُهددة بالانقراض بسبب طاقة الرياح». كذلك يجب ألّا تكون متطلبات مُشغلي مزارع الرياح غير مناسبة.

ترى منظمات مثل؛ رابطة حماية الطبيعة، أن التطوُّر السكّاني يختلف بشكلٍ كبير من منطقةٍ إلى أخرى. وأن الأجدى هو البحث عن حلول تقنية تقي الأحياء من خطر التوربينات. وقد تمَّ بالفعل طلب إيجاد حلول تقنية في جلسة الائتلاف. في الوقت الحالي، غالباً ما تتعامل السلطات بالمُوافقة على إيقاف تشغيل التوربينات خلال موسم تكاثر الطيور «المُهدَّدة بالانقراض» أو في ليالي الصيف الدافئة عندما تخرج الخفافيش للصيد، بحيث تظلّ بعض توربينات الرياح ثابتة، وهو الأمر الذي يزعج المُهتمّين بإنتاج الكهرباء بواسطة طاقة الرياح. والواقع أن قطاع الصناعة يرحّب الآن بأي حلول من شأنها أن تهدئ الصراع وتبقي حركة التوربينات قيد التشغيل. لقد قدَّم باحثان نرويجيان اكتشافاً جرى نشره في عام 2020 مفاده أن جناحاً واحداً فقط لكل نبات يحتاج إلى الطلاء باللون الأسود لكي يردع الطيور من الاقتراب بشكلٍ أكثر فاعلية من ذي قبل. ويجري حالياً تطوير الحلول التقنيةً الأخرى بأقصى سرعة.

وفي المُستقبل، سترصد أيضاً أنظمة الكاميرات أو الرادار، المُزوَّدة بالذكاء الاصطناعي، بصورةٍ تلقائية، النسور ذات الذيل الأبيض الدائري أو الخفافيش متناهية الصغر، إذ سيتمُّ بالفعل اختبار أنظمة من شركات (BirdVision و IdentiFlight) حتى يصبح متاحاً، فيما بعد، إيقاف تشغيل توربينات الرياح ذاتياً بمجرد وجود خطر الاصطدام. لقد اكتسب «فرانك موسيول» بعض الخبرة في أنظمة الكشف من عمله في حقل اختبار طاقة الرياح في «بادن فورتمبيرغ»، حيث أقام وزملاؤه برجين قياسيين مرتفعين على هضبة الجبل بالقرب من «دونزدورف»، لكي ترصد الكاميرات والمايكروفونات، على ارتفاعات مختلفة، الخفافيش والطيور الكبيرة. يستخدم الخبراء هذه الإعدادات لتجريب أنظمة الكشف والإغلاق من مختلف الشركات المُصنِّعة. هناك بعض الاكتشافات التقنية أمكنها -بشكلٍ موثوق- رصد الطيور ذات الذيل الأحمر على بُعد ما يقرب 700 متر قبيل الاقتراب من نطاق التوربينات.

وبحسب أبحاث «موسيول»، الأجهزة قادرة على تحديد صورة ظلية للحيوانات وسرعتها في الوقت الفعلي، في غضون ثوانٍ، حيث تحدّد أجهزة الكشف ما إذا كانت الطيور التي تمَّ رصدها ضمن الأنواع التي يجب حمايتها، والتي تمَّ تدريب النظام عليها - بالسرعة الكافية لوضع توربينات الرياح في «وضع الدوران» غير المؤذي، والتي تدور فيها محركات التوربينات بشكلٍ أبطأ. يقول «موسيول» الذي يعكف على تطوير نظام الكشف مع زملائه: «يمكن تجنُّب معظم الاصطدامات من الناحية الفنية». وبمجرد عودة الطيور ذات الذيل الأحمر من فصليهما الشتوي الإسباني، يريد «موسيول» مواصلة الاختبار - إذا كان لا يزال مسموحاً له بذلك، لأنّ دُعاة الحفاظ على البيئة يحاولون حالياً إيقاف بحثه، فيما رفعت جمعية مبادرة الحفاظ على الطبيعة من «راينلاند بالاتينات» دعوى قضائية بسبب القلق على الطيور ذات الذيل الأحمر المحمية بموجب القانون. وهو ما يجده موسيول أحد أشكال التناقض الجلي، فأهدافه هو أيضاً مشروعة.

■ **فيليب بيتج □ ترجمة: شيرين ماهر**

المصدر:
«شبيجل أونلاين» 21 يناير 2022

https://bit.ly/3KJwWIP









































أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa

كوكبٌ مُهدَّد، عقولٌ مُضطربَة

كيف نواجِهُ كلَّ ذلك؟

يمثّل الخوف والغضب والاشمئزاز والكآبة... وغيرها، مشاعر قلق متزايدة تكشف مدى حجم التهديدات البيئية التي تطوِّقنا: يقول 85% من الطلاب إنهم «قلقون» أو «متوترون» بشأن مستقبلهم بسبب ظاهرة الاحتباس الحراري. أعدّ المُحللان النفسيان «أنطوان بيليسولو- Antoine Pelissolo» و«سيلي ماسيني- Célie Massini» تقريراً مقلقاً عن الأضرار الجانبية لتغيُّر المناخ على الصحة العقلية؛ ووفقاً لدراسة أميركية أجريت بين عامي 2002 و 2012، فإن الزيادة في متوسط درجة الحرارة بمقدار درجة مئوية واحدة سترتبط بنسبة 2% من الاضطرابات النفسية الإضافية. في الواقع، تتداخل نوبات الحرارة الشديدة مع النوم وتعزز إنتاج الهرمونات التي يمكن أن تسبب التوتر والقلق واضطرابات المزاج.

تؤدي الكوارث الطبيعية المُتكرّرة بشكلٍ متزايد إلى ارتفاع عدد الأشخاص الذين يعانون من اضطرابٍ ما بَعد الصدمة أو الاكتئاب الحاد. وبالإضافة إلى هذه الآثار المُباشرة، فإن تعديل النظم البيئية ستكون له أيضاً عواقب غير مباشرة مثل زيادة العوامل المُعدية بسبب إزالة الغابات، وتربية الماشية المُكثفة، وفقدان موائل الحيوانات البرية. يمكن أن تلعب هذه الكائنات الدقيقة دوراً رئيسياً في تطوُّر الأمراض العقلية؛ مثل الفصام أو اضطراب ثنائي القطب أو الاكتئاب أو اضطرابات النمو العصبي، أضف إلى ذلك آفةً أخرى تتمثل في تلوُّث الغلاف الجوي، فوفقاً لدراسة واسعة النطاق أجريت في كل من الدنمارك وفنلندا، فإنّ البالغين الذين تعرَّضوا للتلوث منذ الطفولة هُم أكثر عرضةً للإصابة باضطراب الشخصية أو الفصام.

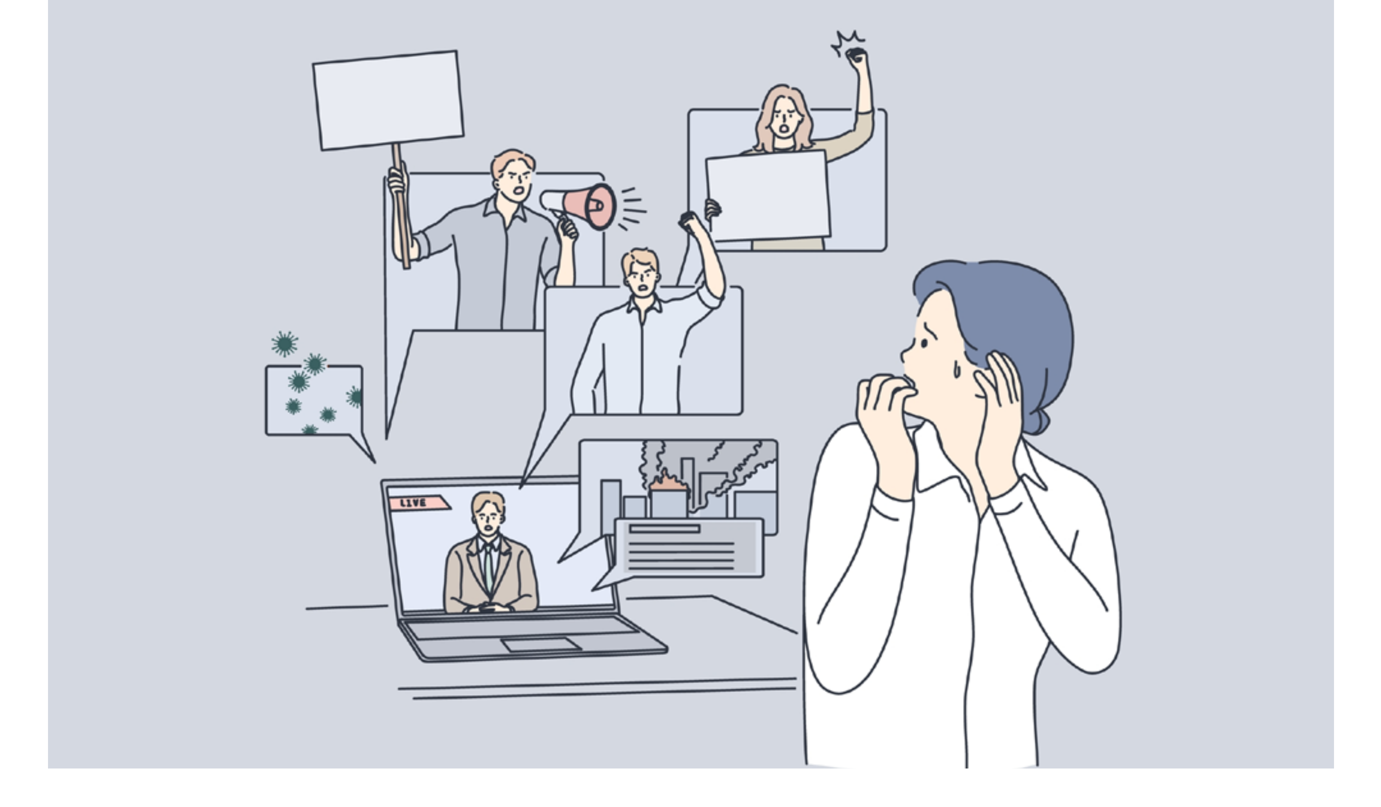
نحو علاجات بيئية

إنّ الوعي بمخاطر المناخ هو أصل بروز أنماط جديدة من الاضطرابات: يشير القلق البيئي إلى الخوف الذي يشعر به المرءُ في مواجهة التهديدات البيئية، والحداد البيئي هو شكلٌ من أشكال الاستقالة فيما يتعلّق بالخسائر البيئية الحالية والمُستقبلية. وينتج القلق البيئي عن ألم بأثر رجعي نشعر به أثناء مواجهة التغيُّرات الدائمة في مكانٍ كان في السابق مصدراً للراحة. فعلى سبيل المثال؛ فإنّ عدداً من المناطق مهدَّدة بالغرق بسبب وقوعها تحت مستوى سطح البحر وارتفاع منسوب المياه.

نشهد في العقود الأخيرة ظهور حركات مثل «الجينكس» ginks (حركة تدعو لعدم الإنجاب لأسبابٍ بيئية)، حيث يتخلّى الشباب عن فكرة إنجاب الأطفال في السنوات القادمة حتى لا يعرِّضونهم لبيئة غير مستقرة. ولتفادي هذا الوضع المُقلق واللاطبيعي، يدعو المُؤلِّفون الجميع ليصبحوا فاعلين مرةً أخرى على نطاقهم الخاص، وذلك عن طريق تغيير النظام الغذائي، وطريقة الحياة، وبدء الإجراءات المحلية داخل بلديتهم أو شركتهم، وإعادة التركيز على ما يحيط بنا من مخاطر في يومنا هذا ومستقبلاً، ولكن قبل كل شيء ضرورة الاستمتاع بالطبيعة على وجه الخصوص، ذلك أن الانغماس في بيئة طبيعية من شأنه أن يقلل من الغضب والقلق ويزيد من مستوى انتباه الفرد وتركيزه.

نحن «مبرمجون وراثياً للشعور بالرضا في هذا النوع من البيئة التي يتفاعل معها دماغنا وأجسامنا بأكملها بإشاراتٍ مواتية: مستوى منخفض من الكورتيزول المُسبب للإجهاد المُزمن، وتقليل التوتر القلبي الوعائي، وإفراز الناقلات العصبية المُهدِّئة والمُمتعة». لهذا نجد أن العلاج الغابوي الياباني مثلاً يقدِّم نفسه كأحد الحلول، إذ يسعى إلى تقليل مستوى التوتر من خلال المشي في الغابة. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدِّ، إذ تُمنح في كوريا الجنوبية شهادة جامعية في رعاية الغابات. ومما لا شكّ فيه أن العلاجات البيئية ستتطوَّر أكثر في السنوات القادمة. وبينما يعتقد العديد من معاصرينا أن حضارتنا تقترب من نهايتها، يجمع كتاب (عواطف تغيُّر المناخ) Les émotions du dérèglement climatique لأنطوان بيليسولو وسيلي ماسيني الصادر في سبتمبر 2021 عشرات الدراسات الاستقصائية التي أجريت حول سؤال آني وفي غاية الأهمية: كيف يتفاعل الأفراد والجماعات مع الأزمات التي تهدِّد وجودهم؟

تفتتح المُدوَّنة باستقصاءين سوسيولوجيين؛ فقد لاحظ جان شاميل Jean Chamel عند علماء الانهيار الحضاري التعايش بين الخطاب العلمي حول الحدود الفيزيائية للكوكب والمذاهب الباطنية، مثلما هو الأمر في أنثروبولوجيا رودولف شتاينر Rudolf Steiner. فيما أجرى سيباستيان رو Sébastien



Roux، من جانبه، مقابلة في الولايات المُتحدة مع غراي Gary أحد المسيحيين المُنتسبين للحركة البقائية[1] والبالغ من العمر 23 عاماً، وهو أحد جامعي الأسلحة ومن أبرز مناصري الرئيس الأميركي السابق دونالد ترامب. ووفقاً لـ «سيباستيان رو»، يشعر هذا الشخص المُستجوَب بالتدهور الاجتماعي، وأن استعداده للبقاء على قيد الحياة في مواجهة الكارثة هو وسيلة لاستعادة احترامه لذاته. بعد ذلك، أجرى الخبير الاقتصادي بيير بينيت Pierre Pénet مسحاً إثنوغرافياً على (18) من «المُبشرين» من الشخصيات المُؤثرة والاقتصاديين والمُستشارين الذين أعلنوا عن أزمة الرهن العقاري لعام 2008، مهاجماً جذور خطابهم، مسلِّطا الضوءَ على أوجه التشابه بين الأدب المروع والموقف الذي اعتمده هؤلاء المُفكِّرون غير التقليديين.

بعد دراسة هذه الحالات الفردية، ننتقل إلى فحص الحالات الجماعية. تدرس المُؤرِّخة لورا فياوت Laura Viaut كيف تمكَّن المُجتمع الأوروبي في القرن العاشر من الاستغناء عن دولة أفلست بعد سقوط الإمبراطورية الكارولنجية لضمان حياة المُجتمعات المحلية: تمَّ بعد ذلك إحداث الاتّباعية[2]، والعلاقات التعاقدية الجزائية التي أقرتها سلطة أعلى.

سنلاحظ أيضاً في النص الذي كتبته الخبيرة الاقتصادية ساندرا ريجوت Sandra Rigot، والذي يكشف عن منهجية مؤشرات مخاطر المناخ والفرص التي تمارس في شركات Cac 40 ؛ وكذلك المُحامية كارولين ريجاد Caroline Regad التي تدافع عن فكرة إعطاء الشخصية الاعتبارية للحيوانات والمساحات الطبيعية من أجل حمايتها من الدمار الذي نلحقه بها. تصف باحثة العلوم الاجتماعية مرتيل بيكو Myrtille Picaud صعود المدن الآمنة في فرنسا، وهذه البلديات التي تدعي، بمُساعدة المُراقبة بالفيديو، أنها تؤمِّن المساحات الحضرية وتدعم التنمية المحليّة: وبالتالي يمكن لعمداء تلك المدن طمأنة مواطنيها والشركات التي تستثمر في راحة بال تامة.

بعد تحليل الواقع المرير الذي ينبت في مجتمع يتخلّى عن مبدأ العقوبة في القانون الجنائي الذي تديره المحامية «آن سيمون-Anne Simon»، وبعد ممارسة الاقتصاد السلوكي على الرغبة في المُخاطرة الذي كشفه «أوليفييه لهاريدون-Olivier L'Haridon»، تهتم الباحثة في العلوم المعرفية كورالي شوفالييه Coralie Chevalier بالعواقب النفسية للكوارث. وتشير إلى أن السكان القلقين يميلون أكثر إلى التفكير في المدى القصير فقط، وأن البيئة الآمنة فقط هي التي يمكنها تطوير توقع الكوارث البيئية القادمة. تتجسد هذه المُفارقة في دراسة اقترحتها المُؤرِّخة «جوديث راينهورن--Judith Rain-horn». وتشرح أن مجتمعنا يتكيَّف مع السموم القانونية لجميع أنواع الأسباب الوجيهة. وهكذا استُخدم الرصاص في ترميم كاتدرائية نوتردام دي باريس Notre-Dame de Paris من قِبَل فيوليت لو دوك Viollet-le-Duc في القرن التاسع عشر. لقد عرف المهندس المعماري أنه سمٌ، لكنه أراد استخدام المواد نفسها التي استخدمها بُناة العصور الوسطى. وفي سنة 2019، سيتوقف التاريخ ويعيد نفسه، فقد اتُخذ خيار إعادة البناء بالرصاص مرةً أخرى، على الرغم من خطر تسمُّم السكان، وعلى الرغم -كذلك- من وجود بدائل أقل خطورة بكثير. نخلص إذن، إلى استنتاج واضح: إنّ المُجتمعات البشرية تتعامى عن التهديدات التي تلحقها على نفسها وتتجاهلها.

■ مارك ألانو □ ترجمة : عبد الرحمان إكيدر

هوامش:

1 - البقائية: هي حركة أميركية بالدرجة الأولى من أفراد أو مجموعات، ينشطون في الإعداد للحالات الطارئة، يتضمن ذلك الاضطرابات التي تحدث اختلالاً في النظام الاجتماعي أو السياسي تدريجياً من المحلية إلى العالمية. وغالباً ما يتدرَّبون على اكتساب مهارات التداوي الطبي في الحالات الطارئة وتمارين الدفاع عن النفس وتخزين الأكل والماء والإعداد ليكونوا مكتفين ذاتياً وبناء منشآت يمكن أن تساعدهم في النجاة من الكوارث.

2 - الاتباعية: أو سلوك الامتثال، هو أن يرى الفرد بعض أفراد المُجتمع يتصرَّفون خطأً في موقفٍ ما، ثمَّ يتبعهم بالرغم من تيقُّنه من خطأ موقفهم. وذلك مرده لعدم رغبته في مخالفة الأكثرية والشذوذ عنهم.

العنوان الأصلي والمصدر:

Planète menacée, esprits troublés : comment faire face ?
Sciences Humaines , N° 343, Janvier 2022, pp 54 - 55

انتعاش الاقتصاد العالمي

ابتكار الحلول واحتكارها!

فرضت جائحة كورونا، وضعاً جديداً بإعادة النظر في مسلمة العولمة والعالم المحمول في قارب واحد. وبدا للعديد من البلدان، القوية أساساً، أن النجاة تكمن في ابتكار الحلول واحتكارها. ولعَلّ من النتائج المباشرة لهذا الوضع، أي البحث عن «الخلاص الفردي»، أن الانتعاش الاقتصادي العالمي خلال سنة «2022» سيسير بسرعاتٍ متعدِّدة ومتفاوتة.

تعدُّ 2020 سنة كارثية على الاقتصاد العالمي، فاقت مظاهر الأزمة فيها وانعكاساتها كل الأزمات التي عرفها القرن العشرون، وأيضاً الأزمة الاقتصادية والمالية التي بدأت سنة 2008، وذلك بسبب التهام جائحة كورونا لكل أسباب الأنشطة البشرية الاقتصادية وغير الاقتصادية. لهذا، تتفق أربع منظمات دولية كبرى، هي البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي ومنظمة الأمم المُتحدة ومنظمة التعاون والتنمية الاقتصادية، على أن الانتعاش الذي شهدته سنة 2021 بنسب نمو تراوحت بين (5.5) و(5.9) في المئة كان طبيعياً في ظلّ تطوير اللقاحات والاعتياد على الفيروس والتعرُّف عليه أكثر، والعودة الجزئية لحركة الإنتاج والتجارة والاستهلاك.

هذه المُنظمات نفسها تقدّم برسم سنة 2022 نسباً موجبة، ولكنها أقلّ من سنة 2021، حيث تنحصر توقعاتها بين (4) و(4.5) في المئة فقط، وهي نسب وإنْ كانت تبعث على التفاؤل، حسب خبرائها، إلّا أنها لا تبدو قادرة على التأثير بشكلٍ كبير باتجاه تحسين الأوضاع الاجتماعية لسكّان العديد من المَناطق في العالم، خاصة في ما يتعلّق بتقليص البطالة والفقر بالنظر للتباين الموجود أصلاً بين الاقتصادات القوية والأخرى الهشة أو الضعيفة.

ذلك أنه إذا كانت الأولى من خلال إمكانياتها واستراتيجياتها وأنظمتها الصحية المُتقدِّمة، قد تمكّنت من استعادة الجزء الأكبر من آليتها الإنتاجية، وبالتالي التجارية والاستهلاكية، فإنّ الاقتصادات الضعيفة مازالت غير قادرة على ذلك، وتظل في حاجة متواصلة للمُساعدات الصحية والاقتصادية في الوقت نفسه. يبدو هذا الوضع طبيعياً عند تأمل بنية الاقتصاد في كلا الجانبين من ناحية الأنشطة والقطاعات المُساهمة في الناتج الداخلي الإجمالي. فقطاعات المواد الأولية والفلاحة والسياحة التي تشكل العمود الفقري للاقتصادات النامية تبقى رهينةً بانتعاش الطلب الخارجي، أي بتعافي الاقتصادات المُتقدِّمة المُعتمدة على الصناعة (والمُصدِّرة للسياح). بيد أن هذا التعافي مرهون، بدوره، بالتطوُّرات الوبائية التي لم تتضح حتى الآن بشكلٍ كامل مع توالي ظهور متحورات جديدة، مما يطرح إشكالاً أساسياً على هذا المُستوى، يتمثل في كون الطلب الخارجي يهم بشكلٍ خاص المواد الأولية المعدنية، وكذلك المنتوجات الفلاحيةً. فالأولى في حاجة إلى الدوران الكامل لآليات الإنتاج الصناعي في الدول المُستوردة (الغنية)، بينما الثانية مرتبطة أيضاً بشكلٍ وثيق بالتغيُّرات المَناخية التي تتجه سنةً بعد أخرى نحو مزيدٍ من القساوة، حيث لم تفلح المُؤتمرات والإجراءات المُوجهة للعمل من أجل الحدّ من استمرار احترار الأرض في تخفيف تداعياتها.

بالإضافة إلى ذلك، ثمّة عوامل أخرى تحدُّ من الانتعاش السريع لاقتصاد البلدان الفقيرة، خاصة الاضطراب الحاصل في التعامل مع الأزمة الصحيّة من خلال التمديد المُتواصل للإجراءات المُقيِّدة لأنشطة السكّان كلياً أو جزئياً، وعدم توفُّر إمكانيات كافية لمُساعدة المُتضررين من ذلك (فقدان الشغل، والحاجة إلى الغذاء)، ثمَّ الغرق في مديونية مرتفعة ستجعل هذه البلدان تعاني لسدادها سنواتٍ طويلة حتى بعد انتهاء الجَائحة.

إنّ قراءة الواقع من خلال المُستجدات الراهنة، تفضي إلى الإقرار بأنه بإمكان الدول الغنية توظيف قوتها المالية في الرفع من الاستثمار العمومي، وتوظيف ادّخار الأسر في الاستثمارات الخاصة مما ينعش الشغل والاستهلاك، بينما ستظل الدول الفقيرة في حاجة إلى الدعم على هذه المُستويات مجتمعة، خاصة في مجالات تحسين الظروف الصحيّة التي ستمكن من تخفيف القيود على نشاط الأفراد والمُؤسسات العامة والخاصة، وفتح الحدود بشكلٍ كامل، ليس فقط أمام حركة التجارة الدولية (تصدير المواد الأولية والمواد الفلاحية والنفط)، بل كذلك أمام وفود السياح بالنسبة للعديد من البلدان التي يشكّل هذا القطاع رافداً مهمًّا لاقتصادها، سواء من خلال حجم مساهمته في الناتج الداخلي الإجمالي، أو من خلال توفير فرص الشغل وتقليص البطالة، إضافة إلى زيادة احتياطها من العُملة الصعبة، علما أن هذا القطاع عانى خلال السنتين الماضيتين من تراجع حاد في عدد السياح بلغت نسبته، حسب المُنظمة العالمية للسياحة، 72 في المئة عند

المُقارنة بين أرقام سنتي (2019) و(2021).

من هذا المنطلق، وفي سياق علاقات اقتصادية غير متكافئة تميل بشكلٍ دائم لصالح الدول الغنية، تكون الأرقام التي تعبِّر بشكلٍ إجمالي عن التطوُّرات المُستجَدة في الاقتصاد العالمي أرقاماً خادعة، لأنها لا تسمح برؤية التباين الكامن بين الدول على مستوى العالم، وبين المجالات الإقليمية، بل أيضاً بين الدول المُكوِّنة لكل مجال إقليمي. وكانت «كريستالينا جورجيفا» مديرة صندوق النقد الدولي، قد عبَّرت عن هذا، بشكلٍ صريح تقريباً، بالحديث عن أن انتعاش الاقتصاد العالمي بطيءٌ نتيجة الجَائِحة، وأن حتى هذا الانتعاشِ المُتذبذب ينطوي على مخاوف من اتساع الهوة الموجودة أصلاً بين الدول الغنية والأخرى الفقيرة ذات الاقتصادات الضعيفة.

وهناك عوامل كثيرة تجعل هذه المخاوف جدية، وتلقي بظلال ضاغطة من الشك على قدرة دول كثيرة في إعادة اقتصادها، على الأقل، إلى حالة ما قبل الجَائِحة، دون الحديث عن قدرتها على تدبير مديونيتها، وعن إمكانيات خروجها من الارتهان للاستدانة مستقبلاً، وللدعم الدولي والمُساعدات الاقتصادية والإنسانية. ذلك أنه إذا كان حجم المديونية العالمية يقارب 100 في المئة من الناتج الداخلي الإجمالي العالمي، فإن الاقتصادات التي يبقى إنتاجها ضعيفاً هي التي ستحتاج بعد بضع سنوات إلى إعادة جدولة والخضوع لوصفات إصلاحية على المقاس لا تأخذ في الاعتبار الأوضاع الاجتماعية، مادامت تتمحور في العادة حول التخلي بشكلٍ متزايد عن «الضمانات» التي تقدِّمها الدولة للقطاعات الاجتماعية، وحول سياسات تقشفية شديدة، مع إمكانية تخفيض الأجور وتوسيع مجالات الضريبة وتقليص المعاشات، وربما رفع سنِّ التقاعد، بالإضافة إلى لائحة طويلة من الإجراءات التي تروم توفير المبالغ الضرورية المُوجَّهة لسداد الديون. ويمكن التوسع في هذا الموضوع بمُراجعة كتاب «صندوق النقد الدولي، قوة عظمى في الساحة العالمية» لـ«إرنست فولف» ضمن سلسلة عالم المعرفة.

لقد فرضت جائِحة كورونا، وضعاً جديداً بإعادة النظر في مسلمة العولمة والعالم المحمول في قارب واحد. وبدا للعديد من البلدان، القوية أساساً، أن النجاة تكْمن في ابتكار الحلول واحتكارها، وتشكُّل الصناعات المُوجَّهة لمُقاومة الفيروس (الكمامات، المُعقمات، والتجهيزات والأدوات الطبية وصولاً إلى اللقاحات، ثمَّ الأدوية) مثالاً لا يحتاج إلى كثير نقاش. ولعلّ من النتائج المُباشرة لهذا الوضع، أي البحث عن «الخلاص الفردي»، أن الانتعاش الاقتصادي عالمياً سيسير بسرعاتٍ متعدِّدة ومتفاوتة. ففي الوقت الذي تطالب فيه منظمة الصحة العالمية مثلاً، بدمقرطة التلقيح من خلال مساعدة الدول الفقيرة بالجرعات الكافية، وهو ما لم يحصل بالشكل المطلوب، سيكون على هذه الدول مواصلة تشديد القيود على نشاط الأفراد مهنياً واجتماعياً، وبالتالي لن يكون بإمكان اقتصاداتها العمل بكامل طاقتها مما سيؤثر على الاستثمار وعلى إنتاجية الوحدات المُختلفة، والتشغيل، وأيضاً على مستوى دخل الأسر التي لن يكون بإمكانها مواجهة موجات الغلاء التي يتنبأ الاقتصاديون باتساعها واستمرارها لمدة لا يمكن استشراف نهايتها.

لهذه الأسباب، وأمام الموجة الحالية لمُتحور «أوميكرون»، والتباين في استراتيجيات التعامل معه، واحتمال ظهور جوائِح صحية أخرى في المدى المنظور، بالإضافة إلى واقع التغيُّرات المناخية في الكثير من مناطق العالم (الفقيرة تقليدياً)، خاصة في ظلّ عدم احترام الكثير من الدول الغنية لوعودها المُتعلِّقة بخفض الانبعاثات الغازية وبمُساعدة الدول الأخرى في هذا الاتجاه، يبقى التفاؤل بشأن انتعاش الاقتصاد العالمي تفاؤلاً من منظور الدول القوية التي سمحت بحكم صلابة أنظمتها الصحيّة من جهةٍ وقواها الاقتصادية الكامنة (الاستثمار، الادخار، الأنظمة المالية...) من جهةٍ أخرى، بالعودة إلى الحياة شبه الطبيعية بالانتهاء إلى التعايش مع الفيروس، واستعدادها لمُواجهة التطوُّرات المُستقبلية بضغوطٍ أقلّ. أما الدول الفقيرة، فسيكون عليها، بالإضافة إلى ترنح اقتصادها نحو نسبة نمو أقل سنة 2023، أن تحارب على عدّة واجهات قاسية أبرزها تأمين الدعم لسكّانها في حال تطوُّرات وبائية سيئة، وسداد الديون التي تراكمت بشكلٍ قياسي نتيجة حجم النفقات غير المُتوقّعة خلال سنة 2020، وأيضاً سنة 2021 وإنْ بقدرٍ أقل. ■ **جمال الموساوي**




shutterstock

شهرزاد من خَلف الكمّامة

شهرزادنا هذه الأيّام ترغب في العيش بفرح كأن لا وجود للجَائِحة، وترغب في العيش بتحسُّب كأنّ الجَائِحة هي أفق الحياة الجديد. وهذا يعني أنّها فهمت أنّ الإنسان شرع في التغيُّر، وأنّه من ثمَّ في حاجة إلى سرديّةٍ جديدة وإلى نمطٍ حكائيّ جديد. وفي انتظار ذلك عليها أن تواصل الحكي، وعليها أن تواصل الإقبال على الفرح، دون أن ترى مانعاً من الاحتفال مع احترام مسافات التباعُد، ودون أن ترى ضرراً في مخاطبتنا من وراء كمّامة، متمنيّة لنا سنةً سعيدة.



آدم فتحي

نتمنّي عاماً سعيداً لنا ولأحبّائنا ونحن نودّع سنةً ونستقبل أخرى، قريبين في ذلك من شهرزاد وهي تسكت عن الكلام المُباح وتستعدّ لاستئنافه في الصباح الموالي. والحقّ أنّ وجوه شبهٍ عديدة تجمعُ بيننا نحن «شهرزادات» ألفِ يومٍ ويوم و«شهرزادات» ألف ليلة: كلٌّ منّا يحكي كيْ يتقدَّمَ من «المحتوم» في الدروب بأكثر ما يمكن من الفرح في القلوب. ولا مناص لنا من فلاحة الأمل. تلك كانت حكايتنا مع الحكي والحكاية منذ تشكّلت معالم «الهومو سابيانس». وقد يصحُّ أن نقول: تلك كانت حكايتنا مع الحَكْي والحكاية منذ تشكَّلت معالم «الإنسان الحكَّاء».

كانت شهرزاد الخرافة تحكي لتعيش وفي نهاية كلّ حكاية تتمنّي لشهريارها «ليلة أخرى» سعيدة. أمّا شهرزاد حياتنا اليوميّة فإنّ شهريارَهَا الزمن، وهي بدوْرِها تحكي لتعيش، وأمنيتها أن يسعفها شهريارُها «بسنة أخرى» تكون هي أيضاً سعيدة. إلّا أنّ السنةَ المنقضية أدخلتْ بعضَ الكسر على نسق الحكاية دون إنتاج نسق حكائيّ جديدٍ تماماً.

نحن في حكاية بين حكايتين على غرار المنزلة بين المنزلتين. لقد أدخلت علينا «الجَائِحة» ما يُشبه الانقلاب. وما أن ظهرت اللقاحات المُضادّة لفيروس الكوفيد حتى خيّل إلى الكثيرين أنّ العَالَمَ غادر «مربّع الحَجْر» وشرع الناس في الاستعداد للاحتفال بالسنة الجديدة. أي ما أنّ شرعنا نحن «أبطال الحكاية» في الاستعداد إلى نوع من «النهايات السعيدة» التي اعتدنا عليها أو على «توهُّمها»، حتى ظهرت علامات معاكسة تنذر بإمكانيّة التراجع إلى منطقة العواصف المُتقلّبة، حيث النهايات مفاجئة وغير مضمونة.

هكذا بات النسق متردّداً يصعب معه الاطمئنان إلى نوع النهاية: هل هي نهاية سعيدة فعلاً أم هي نهاية غير واضحة المعالم؟ لقد باتت العبارات المُعتادة في نهاية كلّ سنة، قريبة من عبارة «النهاية» التي اعتدنا إدراجها على الشاشات في نهاية الأفلام، أي أنّها تشير في الحقيقة إلى بداية الفيلم الحقيقيّة وليس إلى نهايته.

والحقّ أنّ السنواتِ حكايات، ولكلّ حكاية شهرزاد، ولكلّ شهرزاد حكاية. لذلك اعتادت شهرزاد الحياة اليوميّة أن تستقبل الغدَ دائماً بالأمل وتحتفل به أيّما احتفال وتقول بلسانِ أحدنا للآخر: كلّ عام وأنت بخير. لكن هل يظلّ الأمر كذلك في المُستقبل ونحن نوشك على الانتقال إلى مرحلة الإنسان الجديد الذي أطلقنا عليه في نصٍّ سابقٍ اسم «الهُومُو كُوفِيدُوس»؟ بأيّ صوت وبأيّ نبرة يمكننا أن نقول الشيء نفسه هذه السنة؟ بأيّ درجة من «الثقة» يمكننا أن نتمنّى لأحبّتنا «سنة سعيدة» كعادتنا في نهاية كلّ عام؟

***

ليس من شكٍّ في أنّنا نشهدُ ظهور شهريارٍ جديد في الفترة الأخيرة. شهريار ماكر ما إنْ نتوهّم أنّنا عرفناه حتى تظهر له «متحوِّرات»

لا تُحصَى ولا تُعَدُّ، فإذا هو مجهول الهويّة مبهم الصفات خفيّ الملامح لا يمكن أن نتوقَّعَ له ردَّ فعل.

لكأنّنا مع هذا الشهريار في مطلع تاريخ جديد يحتاج إلى حكْيٍ جديد. لا إمكانيّة للتاريخ إنْ لم نحكِ. ونحن نجهل كلّ حدث لا يتحوَّل إلى حكايات. وعلينا أن نعرف كيف ننشئ سياقاً حكائيّاً جديداً قادراً على الإيقاع بشهريارنا الجديد في شراك حكاياتنا الجديدة.

إلّا أنّ هذا السياق لم يطلّ برأسه بعدُ، ولم تُحرث أرضُه البكر حتى الآن. ولا بدّ أن تُحرث تلك الأرض مهما كانت صعبة. ولا بدّ أن تبذر فيها الحكايات وتحصد مهما كان الثمن. وفي انتظار ظهور هذا السياق الحكائيّ الجديد يمكننا أن نسأل: هل ظهرت فينا وبيننا شهرزادُ الجديدة الكفيلة به؟

***

شهرزاد التي نقصدُ في سياق الحال هي هذا العَالَمُ الذي يقدِّم لنا اليوم حكاياته صوتاً وصورة من وراء قنوات اتّصاله وتواصله. ولعلّنا اليوم أمام شهرزادَيْن: الأولى «سليلة» المرحلة المُمتدّة بين «أسمار الجَدّات» و«الإبحار على الإنترنت». والثانية لم تتّضح معالمها تماماً، لكنّها «وليدة» ما بَعد تلك المرحلة بما يرافقها من رواسب المرحلة الأولى وما يصاحبها من إكراهات الجَائِحة الطارئة ومفاجآتها الداهمة وآفاقها المجهولة.

***

تبدو شهرزاد الأولى هذه الأيّام شبيهةً بالطفل المدلّل الذي ألفَ أن يعوّل دائماً على الآخرين واعتاد أن يصيح ويبكي فيستجيب أبواه لكافّة طلباته. لقد استبدّ بها الخوف في بداية الجَائِحة فانضبطت وخفت صوتها، ثمّ سرعان ما عافت الانضباط وضاقت بالحجْر وأصبحت ترى في إجراءات «التباعُد الصحيّ» والكمّامات، وحتى في اللقاحات «الوجوبيّة» تدخُّلًا في حريّاتها الشخصيّة. وها هي في عِدّة جهاتٍ من العَالَم تجيّش المواقع والمنصّات وتتمرَّد على كلّ منطقٍ كلّما اقتربت أعيادٌ أو احتفالاتٌ، تعبيراً عن الغضب ورفضاً لكلّ إجراءات السلامة الصحيّة إذا كانت تعني التخلّي عن نمط حياتها الاجتماعيّة المعهود.

أمّا شهرزاد الثانية فإنّها تتحسّس المكان بخوف مَنْ يزوره لأوّل مرّة. وهي تلقي على الأفق نظرات التحسّب والحيطة، فتراه مدجّجاً بأخطار غير واضحة المعالم. لعلّ أقلّها أنّ المستقبل قد لا يعود بنا أصْلاً إلى «خفّةِ» نمط الحياة الاجتماعيّة السابق. لذلك نراها تحاول أن تتكيَّف مع إيقاع جديد، قد يكون مبنيّاً على احتفاليّة التباعُد، والاقتصاد في الفرح، هذا إنْ لم تصبح الكمّامة فيه عنصراً قارّاً من إكسسوارات الخروج إلى الشارع.

***

يمكننا أن نلاحظ أيضاً، أنّ «المواقع» في الحكاية الشهرزاديّة (سواء في ألف ليلة وليلة أو في ألف منصّة ومنصّة) هي في أحيانٍ كثيرة أسوار عالية تحيط بأناس امتُحِنوا في امتحان العيش معاً فسقطوا في الامتحان وانغلقوا على كنوزهم وأصبحت قلاعُهم سجوناً. وهم لا يُبعَثون إلّا حين يأتي غريب فيقرأ «الشيفرة» ويفتح المرصود. لاحظ استعارة «التشفير» في عالم الخوارزميّات. استعارةٌ حمّالةُ أوجُه تتيحُ القراءة ونقيضها. لكنّها يجب أن تُعلّم الحريّة.

وعلى هذه الحريّة أن تكون حريّة مسؤولة. ذاك هو التحدّي المرفوع أمام شهرزاد «اليوم التالي» أو المرحلة الموالية. مرحلة ما بَعد الخفّة وما بعد تبذير الفرح. مرحلة الحكي في ضوء حدث الجَائِحة الذي بدَا عابراً وها هو يتأبّد.

ويبدو أن «الهومو كوفيدوس» واقفٌ حتى الآن في منزلة بين المنزلتين بالنسبة إلى هذه الجَائِحة: منزلة الحدث الفارق ومنزلة الحدث مولّد الحكايات. لذلك تبدو شهرزاد هذه السنة فريسة حيرة شديدة وهي تهتف: سنة سعيدة! كلّ عام وأنتم بخير! مدركة في الوقت نفسه أنّ هذا الفيروس ليس خطأً مطبعيّاً، بل هو وليد فساد واستبداد عالَميّين، وثمرة سقوط قيميّ، ونتيجة خطايا سياساتٍ كلْبيّة وتصنيع مدمّر للبيئة والصحّة، وأنّ علينا أنْ نراجع جذريّاً الكثير من خياراتنا إذا أردنا أن ننقذ ما يمكن إنقاذه.

***

مهما كان الأمر فإنّ «شهرزاد الكونيّة» شرقيّة كانت أم غربيّة لا تحيد عن القول إنّ «العقل السليم في الجسم السليم»، ولا تحيد عن رؤية مستمعيها يواصلون توسعة الفجوة بين الجسم والعقل. وقد ذهب في ظنّ «الجمهور» أنّ العددَ والكثرة يغلبان الكفاءة والنوعيّة. ولعلّ في الإبقاء على هذا الوضع دليلاً كافياً على صعوبة المُصالحة بينهما منذ القِدَم. ومن ثمّ رأينا بعضنا يتصرَّف مع الجَائِحة من نفس المنطق، وكأنّ الجَائِحة خصم يمكن هزيمته بالاحتجاجات السلميّة أو عن طريق صندوق الاقتراع. وكأنّ في وسعنا الانتصار على الفيروس بكثرتنا وتفوّقنا العدديّ.

وهذا موضوع سأعود إليه في نصٍّ قادم.

لقد نمت شهرزاد الأولى وامتدّت جذورها وفروعها في الأنستغرام والفيسبوك وما لفّ لفّهما من منصّات مبنيّة على نمط «اقتصاد الانتباه» التي تنتج الإحباط وتربّي على العنف. حتى باتت ذات «شخصيّة قاعديّة» متنمِّرة متمرِّدة ذات وجهين مثل جانوس: وجه احتفاليّ محموم يرى الحياة «تسلية» في المطاعم والفنادق، ووجه استهلاكي هيستيريّ يرى الحياة «تبضُّعاً» في المفازات والشوارع. وبين هذا الوجه وذاك «حيتان» متوحِّشة انهارت لديها كلّ القِيم واستعبدتها المصالح الماليّة والسياسواتية.

أمّا شهرزاد الثانية فهي تنمو على أنقاض الأولى دون أن تتنكَّر لها تماماً. بل لعلّها تحاول أن تدافع عن «احتفاليّة» الأولى وتسعى إلى الإبقاء على طاقة الفرح.

شهرزادنا هذه الأيّام ترغب في العيش بفرح كأن لا وجود للجَائِحة، وترغب في العيش بتحسُّب كأنّ الجَائِحة هي أفق الحياة الجديد. وهذا يعني أنّها فهمت أنّ الإنسان شرع في التغيُّر وأنّه من ثمَّ في حاجة إلى سرديّةٍ جديدة وإلى نمطٍ حكائيّ جديد. وفي انتظار ذلك عليها أن تواصل الحكي، وعليها أن تواصل الإقبال على الفرح، دون أن ترى مانعاً من الاحتفال مع احترام مسافات التباعُد، ودون أن ترى ضرراً في مخاطبتنا من وراء كمّامة، متمنيّة لنا سنةً سعيدة.



مارسيل بروست
«ملاك الليل»

بمناسبة مئويّة «مارسيل بروست» الأولى (1922 - 2022)، يسرّ مجلّة «الدوحة» أن تنضمّ إلى العديد من المؤسّسات الثقافية في العالم، لإحياء ذكرى كاتب عالمي كبير من خلال هذا الملف الخاص..

أعد الملف وترجم مختاراته: جمال شحيّد*



*ترجم د. جمال شحيّد لـ«بروست» الجزأَين الأخيرَين من السباعية، وكتاب «المسرّات والأيّام» الحاصل على «جائزة الشيخ حمد للترجمة» عام (2017).

«أستطيع الآن أن أموت»

كتابة النهاية..

على الرغم من تراجع صحّة «بروست»، وشعوره بالنهاية المحتومة، كثّف عمله الليلي الطويل لإنهاء السباعية، ونشط في لقاء بعض المفكّرين والكتَّاب: «جان كوكتو» و«فرانسوا مورياك» و«ألبير تيبوديه»... وكان لا يعتذر عن إجراء الصحافيين مقابلات معه، ولا يتردّد في كتابة مقدّمات لبعض الكتب. وعندما اشتدّ عليه المرض، رفض أن ينقله أخوه إلى المستشفى؛ فهزل جسمه عام (1922)، لكنه استمرَّ، بجلَد شديد، في إنهاء الأجزاء الثلاثة المتبقّية من السباعية، وفي تنقيحها. وفي (8 فبراير/شباط)، أفضى لخادمته «سيليست» قائلاً: «لقد حدث الليلة أمر مهمّ، وهو خبر كبير؛ هذه الليلة، كتبت كلمة Fin (النهاية)، وأستطيع، الآن، أن أموت».

عام (2002)، طلبت مني الملحقيّة الفرنسية، في القاهرة، أن أكمل ترجمة السباعية التي بدأها الراحل «إلياس بديوي»، وصدرت «ألبيرتين المختفية» عام (2003)، و«الزمن المستعاد» عام (2005)، فاكتملت السباعية، التي صدرت عن «دار شرقيات القاهرية». وبعد أن أغلقت الدار أبوابها، تولّت «منشورات الجمل»، في بيروت وبغداد، إعادة إصدار السباعية بعد أن راجعتُها كلّها (4000 صفحة)، وطُبعت بحلّة قشيبة ومشوّقة، في خريف (2019).

وبعد أن غصتُ في عالم «بروست»، وسباعيَّته، قرّرتُ أن أكتب كتاباً عنه (ما زال قيد النشر)، فاعتمدت على طبعة «لابلياد» التي أصدرها أهمّ أخصّائي في «بروست»، وهو الأستاذ «جان إيف تادييه»، وفيها أتى متن السباعية بـ(3054) صفحة، وغطّت الدفاتر، والحواشي، والتعليقات، والفهارس، والمختصرات، والمقدِّمة (4266) صفحة، فصدرت طبعة «لابلياد» بـ(7320 صفحة)، عام (1987)، وتعدّ أدق طبعة للسباعية.

يقول شيخ البروستيّين «جان إيف تادييه» إن الإنجليز عندهم «شكسبير»، والألمان «غوته»، والروس «دوستويفسكي»، والإيطاليون «دانتي»، والإسبان «ثيربانتس»، أمّا الفرنسيون فعندهم «بروست».

وُلد «بروست» في (10 يوليو/تموز 1871)، في ضاحية «أتوي - Auteuil» الباريسية من أب طبيب كاثوليكي اسمه «أدريان بروست»، وأمّ يهودية تدعى «جان فيل - Jeanne Weil». ونال «بروست» المعمودية في (5 أغسطس/آب 1871)، في كنيسة «أوتوي»، وكان يحتفظ بشهادة عماده، وبتاريخ مناولته الأولى في درج أوراقه الشخصية. وعلى الرغم من أن أباه كان أستاذاً لامعاً في كلّيّة الطبّ، لم يستطع شفاء ابنه «مارسيل» من مرض الربو الذي قضى عليه في عمر ناهز (51) عاماً بقليل.

زرعت أمّه عنده حبّ الأدب والقراءة، وكان، في طفولته، يغازل الفتيات الصغيرات في شارع الشانزيليزيه القريب من منزل العائلة، ويقرأ عليهنّ أشعار «راسين» و«هوغو» و«موسيه» و«لامارتين» و«بودلير»، مقلّداً فيها إلقاء الممثّلة الكبيرة «ساره برنار». وفي فصل الربيع، كان كثيراً ما يغيب عن المدرسة بسبب غبار الطلع الذي يتحسّس منه.

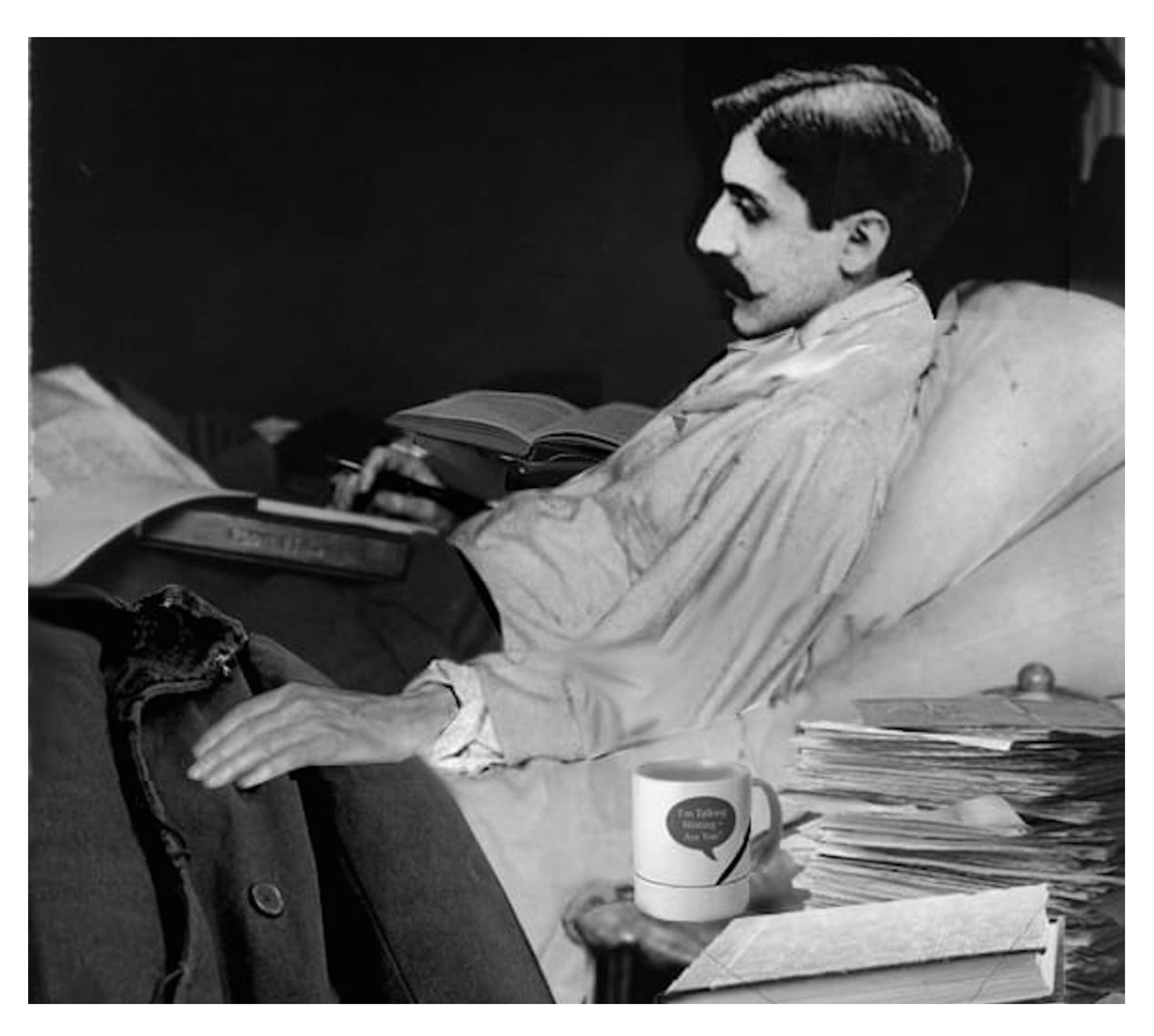
وفي «سادوم وعامورة» (الجزء الرابع من السباعية)، يذكر بعض قراءاته، في أثناء طفولته، ومنها حكايات «ألف ليلة وليلة» التي يستذكرها كثيراً في متن السباعية.

تعلّم الإنجليزية، والألمانية، واليونانية، واللاتينية في «مدرسة كوندورسيه» المرموقة، (والإيطالية، لاحقاً)، وحصل على تكوين جيّد في العلوم الإنسانية والكلاسيكيات، كما شُغف بالقرون الوسطى وبالكاتدرائيات. كانت ثقافته الموسيقية متينة، وكان يعزف على البيانو. وأُغرم، في شبابه، بلعبة الشيش، والسباحة، وبالتجذيف وبركوب الخيل. وسجّل في كلّيّات العلوم الإنسانية، والحقوق، والفلسفة. عندما ناهز الخامسة والعشرين، أصدر مجموعة «المسرّات والأيّام» التي زيّنت الفنَّانة التشكيلية «مادلين لومير» عدداً من صفحاتها (صدرت عام (2014) بالعربية، عن مشروع «كلمة»، في أبو ظبي، وبترجمة جمال شحيّد)، وتُعدّ نواة رشيمية للسباعية. ولم يُخفِ بروست إعجابه بالشعراء الرمزيّين أمثال «بول فيرلين» و«سولي برودوم» و«لوكنت دو ليل» و«جوزيه ماريا دو هيريديا»، لا سيّما أن الموسيقار «غابرييل فوريه» لحّن بعض قصائدهم.

عام (1895)، بدأ «بروست» بكتابة رواية «جان سانتوي» دون أن يطبعها (صدرت بألف صفحة، وغير مكتملة، عام (1952)، وتتكلّم على شابّ مهووس بالأدب والشعر والفنّ، يرتاد العالَم الباريسي المخملي، شأنه في ذلك شأن «بروست» نفسه، ويخالط المجتمع الأرستقراطي البورجوازي الباريسي. ارتكب «بروست» زلّة لسان، فكتب مرّة واحدة «مارسيل» بدل «جان»، فكانت هذه الرواية تجربة غير موفّقة، دائماً، لتجارب أكثر نضجاً تجلّت في السباعية.

وعندما اندلعت قضية الجنرال اليهودي الفرنسي «دريفوس» عام (1894)، انضمّ «بروست» إلى مجموعة الكتَّاب والمثقَّفين والفنَّانين الذين تصدّوا للحكم عليه ظلماً وعنصريّةً. وبسبب تولّع «بروست» بجماليّات القرون الوسطى، وجد ضالّته المنشودة عند الباحث الإنجليزي «جون راسكين» (1819 - 1900) الذي كتب كثيراً عن علم الجمال القروسطي وعن عظمة الكاتدرائيات، وعن كنوز بعض المدن المتحفية العريقة، مثل البندقية، وبيزا، وفلورنسا؛ فأكبّ «بروست» على ترجمة كتابَيْن له، هما «كتاب آميان المقدّس» (1904)، و«السمسم والزنابق» (1905).

عام (1908)، بدأ «بروست» بكتابة كتاب نقدي عنوانه «ضدّ سانت بوف»، ندّد فيه بمنهج هذا الأستاذ الجامعي المشهور، الذي كان يربط بين حياة الكتّاب وأعمالهم، ويقول إننا لا نستطيع أن نقوّم الأعمال الأدبية إلّا إذا ربطناها بمناخها



العائلي، والاجتماعي. وقد أكّد «بروست» أن النقد يرتبط بالنصّ، أساساً، وليس بتفاصيل حياة كاتبه، قائلاً: «إن الفنَّان الحقيقي هو الفنَّان الذي يكسر المظاهر، ويغوص في أغوار النصّ الجوانية، ويقرأ حوافّه»، ثم يضيف: «إن ما آخذه على «سانت بوف» هو النقد المادّي، هو الكلمات التي تُعجب زوايا الشفتَيْن، وتجعل الحاجبَيْن والكتفَيْن يرتفعان».

وفي عام (1910)، تعرّف «بروست» إلى الكاتب والرسّام والسينمائي والمسرحي والممثِّل الشابّ «جان كوكتو». وتحمّس كلاهما للباليهات الروسية («شهرزاد» لـ«ريمسكي كورساكوف»، على سبيل المثال) ومخرجها البارع «سيرج دياغيليف»، والتقى «بروست» عدّة مرّات بـ«بيكاسو». وفي خضمّ هذه الأجواء، راح يكتب السباعية، مستفيداً من مخزون قراءاته الكثيرة، ومن كتب «جون راسكين».

وقد أراد أن تكون سباعيته أشبه بكاتدرائية قوطية، ثم استقرَّ، بعد تردُّد كبير، على عنوان «بحثاً عن الزمن المفقود»، فصدر الجزء الأوّل من المجموعة عام (1913). ورغم ظروف الحرب العالمية الأولى، وويلاتها (معركة «المارن - Marne»، مثلاً، التي سقط فيها أكثر من نصف مليون قتيل)، تابع «بروست» مشروعه، ودأب على تنقيح نصوصه مراراً وتكراراً إلى أن صارت كرّاسات «بروست» المكتوبة بخطّ يده، طلاسم يصعب فكّ رموزها لكثرة التشطيبات والتصويبات والإضافات.

عاش سنوات الحرب منصرفاً إلى الموسيقى الكلاسيكية، والمسرح، وكان يدعو بعض الفرق الموسيقية لتعزف في بيته لـ«سيزار فرانك» و«بيتهوفن» و«موتسارت» و«فاغنر» و«شتراوس» و«رافيل» و«شومان»؛ ما دفع رئيس إحدى الفرق المدعوّة إلى القول: «بالنسبة إليَّ، كان بروست سمّيعاً رائعاً، وبسيطاً، ومباشراً». عام (1917)، تحسّنت صحّة «بروست»، ورجع، بقوّة، إلى الاستقبالات الباذخة التي كانت تقام في فندقَيْ «ريتز» و«كريون»، ومنهما كان يراقب القنابل تنهمر على باريس.

وفي عام (1916)، اختار «بروست»، للجزء الرابع من السباعية، عنوان «سادوم وعامورة»، وفي (10 ديسمبر/كانون الأول 1918)، حصل «بروست» على جائزة «غونكور» عن كتابه «في ظلال ربيع الفتيات» (الجزء الثاني من السباعية)،



وراح يفكّر في الحصول على كرسي في الأكاديمية الفرنسية (مجمع الخالدين)، ولكن السنوات المتبقِّية من حياته كانت غير كافية لذلك.

ويقول الأستاذ «تادييه» في كتابه «سيرة بروست» (1996)، إن بعض الكتَّاب، من أمثال «رومان رولان» و«موريس بارّيس»، لاموا «بروست» على عدم انخراطه، بشكل كافٍ، في الحسّ الوطني. ولكنه، عند تكثيف غارات الألمان على باريس، كتب لصديقته السيِّدة «شتراوس»: «لم أكن أشعر، قطّ، إلى أيّة درجة أحبّ فرنسا» (الجزء الثاني من مراسلاته).

واستطالت السباعية من خمسة أجزاء إلى سبعة. وعلى الرغم من تراجع صحّته، وشعوره بالنهاية المحتومة، كثّف عمله الليلي الطويل لإنهاء السباعية، ونشط في لقاء بعض المفكّرين والكتّاب، منهم «جان كوكتو» و«فرانسوا مورياك» و«ألبير تيبوديه»... وكان لا يعتذر عن إجراء الصحافيين مقابلات معه، ولا يتردّد في كتابة مقدّمات لبعض الكتب. وعندما اشتدّ عليه المرض، رفض أن ينقله أخوه إلى المستشفى؛ فهزل جسمه عام (1922)، لكنه استمرَّ، بجلَد شديد، في إنهاء الأجزاء الثلاثة المتبقِّية من السباعية، وفي تنقيحها. وفي (8) فبراير/شباط، أفضى لخادمته «سيليست» قائلاً: «لقد حدث الليلة أمر مهمّ، وهو خبر كبير؛ هذه الليلة، كتبت كلمة Fin (النهاية)، وأستطيع، الآن، أن أموت». وفي ليل (17) نوفمبر/تشرين الثاني (1922)، أسلم الروح، ودُفن في مقبرة «بير لاشيز». وجمع أخوه «روبير» جميع أوراقه، وحفظها في صندوق محكم، وفي عام (1925)، صدر الجزء السادس من السباعيّة، وفي عام (1927)، صدر الجزء الأخير.

استنكر التعصُّب الشوفيني الذي يقتل الفنّ والعلم والأدب والثقافة

ثقافة بروست

حصل «بروست» على ثقافة أوروبية، بامتياز، تمتدّ من «هوميروس» والمسرحيِّين الإغريقيِّين و«فيرجيل» و«شيشرون» و«أوفيد» و«هوراسيوس»، إلى «دانتي» و«ثربانتس» و«شكسبير» و«غوته» و«دستويفسكي». وبينما انتابت المجتمع الفرنسي موجة من معاداة الألمان، بقي «بروست» يمايز بين النظام السياسي العسكري الألماني المكروه والمرفوض، وبين الثقافة الألمانية الباذخة التي كان يقدّرها عالياً. وكان يدعو إلى أوروبا فكرية وثقافية وفنّيّة، ويستنكر التعصُّب القومي الشوفيني الذي يقتل الفن والعلم والأدب والثقافة. ولو طال به العمر، لكان من أنصار الاتِّحاد الأوروبي، في أوسع مجالاته.



رُبَّ قائل إن السباعية طافحة بالاستقبالات الارستقراطية والبورجوازية والحفلات المخملية والموسيقية، فكيف تأتّى لكاتبها أن يتفرّغ لعمله الأدبي الضخم (حوالي 4000 صفحة في السباعية) ونحو (30000) صفحة بين ترجمات ورسائل وتعليقات، إن لم يكن ذا ثقافة متينة؟ لقد كان «بروست»، منذ طفولته، قارئاً متميّزاً، انكبّ على القراءة منذ نعومة أظفاره، فقد قرأ الأدب الكلاسيكي الإغريقي، واللاتيني، وقرأ المسرحيِّين الفرنسيِّين الكلاسيكيِّين، وقرأ كبار الكتّاب الإنجليز والروس. ولشغفه بالكتب، رضي أن يعمل مجّاناً في مكتبة «المازارين». ومن يستعرض فهرس الأعمال الأدبية، والفنّيّة المثبتة في نهاية الجزء الرابع من سلسلة «لابلياد»، يدرك أنه قرأ أكثر من (3000) عنوان. ولأهمّيّة القراءة لديه، استهلَّ ترجمته لكتاب «السمسم والزنابق» بـ (80) صفحة عن القراءة، ثم أدرجها في كتابه «معارضات وأخلاط - Pastiches et mélanges» عام (1919)، وجاء فيها، مثلاً: «بعد أن يذهب الجميع إلى نزهاتهم، كنت أتسلَّل إلى غرفة الطعام، قبل أن يحين موعد الغداء البعيد [...]. وكنتُ أجلس على كرسي قرب مدفأة الحطب»، فقد كان يقرأ قبيل الغداء ساعتَيْن متواصلتَيْن.

وبالإضافة إلى تولُّعه بالموسيقى، كما رأينا، كان يتمتَّع بثقافة فنّيّة راقية. ويذكر، في السباعية، أنه كان يتردَّد مع صديقه «رينالدو هان» إلى متحف «اللوفر» ليشاهد لوحات «شاردان» و«فاتو» و«رامبرانت» و«دافنشي». ويذكر أنه سافر، ذات مرّة، إلى امستردام، ليشاهد لوحة «منظر ديلفت» (1660) للرسّام «فيرمر - Ver Meer». وسافر من البندقية إلى «بادوفا» لمشاهدة لوحات وجداريات «جيوتو - Giotto»، وبخاصّة لوحته «الشرور والفضائل». كما أُعجب بلوحات «كرافاجيو» و«بيلّيني» و«مونتينيا» وزار معرض الفنّان الأميركي «وايستلر» عام (1905)، كما شُغِف بلوحات الغريكو، وتابع تطوُّر ممثِّلي المدرسة الانطباعية الفرنسية: «مونيه» و«مانيه» و«رينوار» و«مورو» و«شاردان»...، لأنهم يمثّلون الحداثة في الفنّ كما يمثّل هو الحداثة في الرواية. وفي السباعية، تُبرز هذا الولعَ بالفنّ شخصيَّتا «ايلستير» و«سوان». وورد في كتاب «فنّ الشعر»، لـ«هوراسيوس» اللاتيني، أن «الرسم، بحسب «بلوتارخوس»، هو الشعر الصامت، وأن الشعر هو الرسم الناطق». كان «بروست» يقتني عدداً من اللوحات الفنّيّة، وكان يأمر أحد خدّامه بإحضار إحداها إلى غرفته كي يستلهم منها وصفاً لشخصية معيّنة في سباعيّته: لقد كان يطمح إلى تحويل الرسم إلى كلمات، وكثيراً ما كان يُكبّ على توصيف الألوان، وتجاعيد الثياب النسائية، وقبّعاتهن التي تعتليها ريشات الطواويس، وأحذيتهن التي يجب أن تتماشى مع ألوان الفساتين والمعاطف. قال في «الزمن المستعاد»: «إن الأسلوب، لدى الكاتب، شأنه شأن اللون عند الفنّان، ليس مسألة تتعلَّق بالتقنية، إنما بالرؤيا» (ص 235)، فاستبدل ريشة الفنّان بقلم، وألوانه بحبر، وخلق تقارباً بين اللوحة التدوينية واللوحة التصويرية.

لقد حصل «بروست» على ثقافة أوروبية، بامتياز، تمتدّ من «هوميروس» والمسرحيِّين الإغريقيين و«فيرجيل» و«شيشرون» و«أوفيد» و«هوراسيوس»، إلى «دانتي» و«ثربانتس» و«شكسبير» و«غوته» و«دستويفسكي». وبينما انتابت المجتمع الفرنسي موجة من معاداة الألمان، بقي «بروست» يمايز بين النظام السياسي العسكري الألماني المكروه والمرفوض، وبين الثقافة الألمانية الباذخة التي كان يقدّرها عالياً، وكان يدعو إلى أوروبا فكرية، وثقافية، وفنّيّة، ويستنكر التعصُّب القومي الشوفيني الذي يقتل الفنّ والعلم والأدب والثقافة. ولو طال به العمر، لكان من أنصار الاتّحاد الأوروبي، في أوسع مجالاته.

أكثر من 200 شخصية أساسية

بنية السباعية

تهيمن على السباعية مقولتان: الزمن المفقود، والزمن المستعاد. وأراد «بروست» بهما التأكيد على الزمن المتَّجه نحو المستقبل، أو الزمن الآتي. ليست السباعية كتاب مذكّرات، وليست سيرة ذاتية، ولا يشير استخدام ضمير المتكلّم إلى ضمير البوح الذي نجده، مثلاً، في اعترافات القدّيس «أغوسطينوس» أو «جان جاك روسو»، ذلك أن ضمير الأنا يخفي في طيّاته، ضمير الغائب. صحيح أن هناك صلات قربى كثيرة بين الراوي والمؤلّف، لها ارتباط بالطفولة وبأجواء الصالونات المخملية، لكن «بروست» اعتبر أن هذه الصلات ما هي إلّا محفّزات لروايته، وأن الفروق بين الراوي والكاتب عديدة ولافتة، مع ذلك، نجد عدداً من التلميحات والإشارات التي تدلّ على «بروست» ذاته.

تظهر، في السباعية، أكثر من (200) شخصية أساسية، وترسم لوحة فسيحة تشغل حوالي 4000 صفحة، يشكِّل الزمان والمكان لحمتها. يقول في «جانب منازل سوان» ص 159: «وكنت لا أحاول، في الغالب، أن أعود إلى النوم في الحال، فأمضي القسم الأكبر من الليل في استذكار حياتنا السالفة في كومبريه، لدى شقيقة جدّي، وفي بالبيك، وباريس، ودونسيير، والبندقية، وفي أماكن أخرى، وفي تذكُّر الأمكنة والأشخاص الذين عرفتهم فيها، وما رأيته منهم، وما رُوي لي عنهم». لم يشأ «بروست» أن يكتب رواية ذات ترسيمة كلاسيكية (بداية الحدث، ثم وصوله إلى ذروة، ثم حبكة، ثم توجُّه نحو الخاتمة السعيدة أو المأساوية). أراد أن يكتب رواية حديثة، لا يلعب فيها الحدث الدور الأكبر، بل التحليل النفسي والفكريّ والفنّي لشخصيّات عاشت في أماكن محدّدة، وفي عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة. ويقتضي هذا النوع من الروايات وجود قارئ جديد يستسيغ هذا التحوُّل الروائي الذي أفضى إلى الرواية الجديدة مع «ناتالي ساروت»، و«آلان روب غرييه»، و«ميشيل بوتور»، و«كلود سيمون»..؛ شأنه في ذلك شأن المُشاهد الذي ينتقل من الفنّ التشكيلي الكلاسيكي إلى الفنّ التجريدي مع «بيكاسو» و«دالي» و«ماتيس»...، وشأنه، أيضاً، شأن الذي ينتقل من الموسيقى الكلاسيكية التقليدية إلى الموسيقى الحديثة مع «فاغنر»، و«دوبوسي»، و«سترافنسكي»، و«بارتوك»، و«شتراوس»، و«رافيل»...

تهيمن على السباعية مقولتان: الزمن المفقود، والزمن المستعاد. وأراد «بروست» بهما التأكيد على الزمن المتَّجه نحو المستقبل، أو الزمن الآتي. ليست السباعية كتاب مذكّرات، وليست سيرة ذاتية، ولا يشير استخدام ضمير المتكلّم إلى ضمير البوح الذي نجده، مثلاً، في اعترافات القدّيس «أغوسطينوس» أو «جان جاك روسو»؛ ذلك أن ضمير الأنا يخفي، في طيّاته، ضمير الغائب، فقال في رسالة إلى «رينيه بلوم»: «لا أعلم إن قلتُ إن الكتاب هو رواية، ولا ينفصل عن الرواية؛ إذ إن سيِّداً يروي، ويقول: أنا» (تاديه: «بروست» والرواية، ص 22). صحيح أن هناك صلات قربى كثيرة بين الراوي والمؤلّف، لها ارتباط بالطفولة، وبأجواء الصالونات المخملية، لكن «بروست» اعتبر أن هذه الصلات ما هي إلّا محفّزات لروايته، وأن الفروق بين الراوي والكاتب عديدة ولافتة، مع ذلك، نجد عدداً من التلميحات والإشارات التي تدلّ على «بروست» ذاته.

لقد وجد النقّاد أن «بروست» ربط بين الفصل الأخير من «الزمن المستعاد»، والفصل الأوّل من «جانب منازل سوان»؛ أي أن الأجزاء السبعة تشكّل وحدة متكاملة، شأنه في ذلك شأن كنيسة كومبريه التي يبدأ بها سباعيَّته، وينهيها: «إن اليوم الذي سمعت فيه جرس كنيسة كومبريه بعيد جدّاً، لكنه داخلي، مع ذلك؛ إنه نقطة فارقة في



هـذا البعـد الشاسـع الـذي لـم أكـن أحلـم بأننـي أمتلكـه» (آخـر صفحـة مـن «الزمـن المسـتعاد»)؛ وكذلـك الأمـر بالنسبة إلى طعم حلوى المجدلية (المادلين)، والبلاطتين غير المستويتَيْن... وكلّها إشارات تقيم ترابطاً بين أجزاء السباعية.

قد تبدو السباعية، لأوّل وهلة، مفكّكة الأوصال، مبعثرة. لا بل تبدو تجميعاً وتراكماً لأحداث متباينة، لكن الراوي، في المحصّلة، هو الذي يواشج بين أجزائها، ويُبرز لحمتها. لقد تبلور النصّ، في البداية، حول شخصية «سوان» الذي احتلّ الجزء الأوّل، وقسماً من الجزء الثاني، ثم برز دور «شارلوس» الذي غطّى جانباً كبيراً من أجزاء السباعية، ثم جاءت «ألبيرتين» لتغطّي أجزاءها الثلاثة الأخيرة. ولكن هذه الشخصيات، على تباينها، تدور حول العمود الفقري للسباعية المتمثّل بالراوي، ومقولة الفنّ لديه، والمتمثّل بـ«برغوت» و«جيلبيرت»، و«ايلستير» الذي فتح للراوي آفاق الرسم والفنّانين، ودلّهُ على كيفية النظر إلى الأشياء؛ ما مكّنه من التعرُّف إلى «ألبيرتين»، والمتمثّل، أيضاً، بالموسيقي «فانتوي»، صاحب «سوناتا فانتوي» و«السبتوور» (مقطوعة سباعية) اللذين خلقا، عند الراوي، نشوة وحبوراً «قادمين من الفردوس»، فأدرك أن جملهما الموسيقية جمل ملائكية متجسّدة في نواقيس كنائس كومبريه، ومارتانفيل.

ويعجّ عالم السباعية بشخصيات متخيّلة، يصل تعدادها الكومبيوتري إلى (2976) شخصية تتكرّر (42707) مرّات، بحسب ما أوردت طبعة «لابلياد» للسباعية. ويبرع «بروست» في رسم شخصياته التي اختارها بعناية. يقول عن السيِّدة «كاتوس»: «لها هامة رائعة، وعينان رقيقتان وفاتحتان، وبشرة رقيقة بيضاء، ويحلم برسم هامتها فنّان مغرم بالجمال الخالص، يحيط بها شعر أسود، ما أجمله!» (وردت في كتاب «تادييه»: «بروست» والرواية، ص 85). وفي توصيف «بروست» لشخصياته، يركّز على الوجوه: الأنف، بخاصّة، والوجنتين والعينين والذقن والجبين والصدغين والشعر. ويرى، أحياناً، أن الشخصية المرسومة هي مفرد بصيغة الجمع. ويتوقَّف، مليّاً، عند الثياب، وبخاصّة ثياب النساء، وقصّاتها. وينوّه برسوم الفساتين التي استوحاها مصمِّم الأزياء الإسباني الشهير «فورتوني» (1871 - 1949) من لوحات عصر النهضة الإيطالية في مدينة البندقية: «كان فستان فورتوني الذي ترتديه ألبيرتين هذا المساء، يبدو لي وكأنه الظلّ المغوي لهذه البندقية اللامرئية؛ فقد كان يزدحم بزخرفة عربية كما البندقية» (السجينة، ص 447).

ويتوقَّف «بروست»، مطوّلاً، عند حركات وأفعال شخصيّاته، ويسعى إلى لفت نظر القارئ إليها: الابتسامات اللطيفة، وحركات الفم، وهزّ الكتفين، وهي حركات تعبّر عن حالات نفسية معيّنة: التودُّد، واللاكتراث، والتملُّق، والصدق، والخداع... يقول عن الموسيقي الانتهازي «موريل

- Morel»: «إن ما به لم يكن قاصراً على الدناءة التي كانت تجعله ينبطح أمام القسوة، ويرِدّ على النعومة بالوقاحة» (سادوم وعامورة، ص 529). وكان الراوي يرى أن صورة «ألبيرتين» زئبقية، فتارةً يرى فيها الفتاة الشريفة، وطوراً البنت المحتالة والكذّابة؛ يرى فيها، أحياناً، الحبيبة المخلصة، وأحياناً أخرى الصبية الخؤون والفاسقة والمنحرفة، وقد تركت هذه الصور المتغايرة والمتضاربة، عند الراوي، جراحاً لا تندمل. ويبرع «بروست» في تصوير المواقف الغامضة، و(البين بين)، والمتناقضة، والمتلاطمة؛ وتعكس العالم الجوّاني لـ«بروست». وبصفته سينمائياً بارعاً، يشغّل كاميرته، فيُخرج شخصيّاته من العتمة إلى النور، شيئاً فشيئاً، ولا يكشف عن أغوارها إلّا بالتدريج. إلى جانب الشخصيات المتخيّلة، نجد شخصيات تاريخية كثيرة؛ ثمّة سياسيون عديدون، وكتّاب وفلاسفة، وموسيقيون، وفنّانون تشكيليون، قدّمهم «بروست» بموضوعية، حرصاً على صدقيَّته، دون أن يحجب رأيه فيهم.

كيف يتمّ التوفيق بين الحاضر والماضي، في السباعية؟

مركزية مقولة الزمن

في السباعية زمن لولبيّ متكرّر، في حين أنه في الحقيقة زمن يسير بخط مستقيم. تتكرَّر الولائم والاستقبالات، وتتكرَّر وجوه الشخصيات، وتتكرَّر الحفلات الموسيقية وزيارات مراسم الفنَّانين، كما تتكرَّر المغامرات؛ لكن الزمن يستمر في جريانه، ويأخذ في طريقه مَنْ يأخذ، ويُبقي ويُشوّه مَنْ يشوّه.

اهتمَّ «بروست» كثيراً بهذه المقولة، فوسم بها سباعيَّته «بحثاً عن الزمن المفقود» كعنوان عامّ، وختمها بجزء سابع عنوانه «الزمن المستعاد». تبدأ السباعية بعبارة زمنية: «كثيراً ما أويتُ إلى سريري في ساعة مبكِّرة، وكانت عيناي، أحياناً، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متّسعاً من الوقت لأقول فيه: إنني أنام. وبعد نصف ساعة، توقظني فكرة أن الوقت حان للبحث عن النوم، فأبتغي وضع المجلّد، الذي أظنّ أنه لا يزال بين يدي» (جانب منازل سوان، ص 153). وتنتهي السباعية بهذه العبارة الزمنيّة: «وبدا لي أن قوّتي قد خارت، ولا أستطيع أن أحافظ على هذا الماضي الذي تشبّث بي، وراح يهوي وينأى. ولكن لو استمرَّت هذه القوّة مدّة تتيح لي إنهاء كتابي، فلن أتردَّد في وصف الناس، أوّلاً، حتى لو صوّرتُهم ككائنات قبيحة تحتلّ حيِّزاً كبيراً، إلى جانب المكان الضيِّق المخصَّص لهم في الفضاء، بل -على العكس- حيِّزاً ممتدّاً بلا حساب، لأنهم يدركون، كلّ بدوره، شأنهم شأن العمالقة الغارقين في السنوات، أن الأزمنة التي عاشوها متباينة جدّاً، وتخلّلتها أيّام وأيّام عبر الزمان» (الزمن المستعاد، ص 409).

تطرح السباعية علاقة جدليّة بين الإنسان والزمن، بين الأنا والزمن. الأنا يوحّد مختلف الرؤى في الكتاب وتشعُّباته، والزمن يهيمن على تسلسل أحداث الرواية، وعلى تفاعل الراوي مع شخصيّاته، فيبقى الزمن العمود الفقري للسباعية، ولا تُفهَم إلا على ضوئه. هناك الزمن التاريخي المرتبط بأحداث تاريخية وقعت، وهو زمن تسجيلي وتتابعي، ويغطّي أربعة أجيال من الشخصيات: جيل (1820) (جيل الجدة)، وجيل (1850) (جيل والدَيْ «بروست»)، وجيل (1880) (جيل «بروست» نفسه)، وجيل (1900) (جيل الأحفاد). ويؤرِّخ الكاتب لهذه الأجيال عبر بعض المؤشّرات: ظهور السيّارات في بالبيك، وتحليق الطائرات فوق بحر المانش، وأزياء الموضة، وتردُّد الفاتنات على غابة بولونيا، ومباهج العصر الجميل في بداية القرن العشرين وقبيل الحرب الكبرى، والعروض المسرحية والأوبرالية، وطراز الأثاث في الصالونات الراقية.

وفي الزمن الروائي، ليست جميع الأيّام متساوية ومؤلّفة من (24) ساعة، فهي متسارعة في باريس أكثر ممّا هي عليه في بالبيك أو مونجوفان. ولا يُقاس الزمن الروائي بالساعة والروزنامه. يشير نصّ السباعية إلى ساعة التنزّه، وساعة القراءة، وساعة العصرونية. كما أن الأيّام متباينة هي، أيضاً: أيّام الطفولة، وأيّام الصبا، وأيّام الآحاد التي يذهب فيها الناس إلى الكنيسة. والفصول مرتبطة بنقاط فارقة (عيد الميلاد، وعيد الفصح، وفصل البرد، وفصل الحرّ). والوقت طويل أو قصير بحسب وضع الراوي النفسي، وصار طويلاً وثقيلاً بعد موت «ألبيرتين»، وتلاشت شدَّته بعدما سافر إلى البندقية، بصحبة أمّه.

وثمّة تواشج متين بين الحاضر والماضي، فلا نستطيع أن نفهم هذا دون ذاك. أراد الراوي أن يكشف ماضي «ألبيرتين» الشخصي والعائلي (من خلال صديقاتها)؛ كي يتمكّن من تقرير مصيره ومصيرها، فيصرّح قائلاً: «كان لفكرة الزمن ثمن آخر بالنسبة إليّ، إنها أشبه بمهماز. كانت تقول إنه قد حان الوقت لأبدأ، إذا أردت الوصول إلى الشيء الذي كنت أشعر به، أحياناً، في بعض مراحل حياتي، وفي ومضات قصيرة (...)؛ وهذا ما جعلني أعتقد أن الحياة جديرة بأن تُعاش» (الزمن المستعاد، ص 391). وبتدوين هذا الكمّ الهائل من الذكريات، تكتمل رحلة الفنّ التي يتحوّل فيها الزمن الماضي إلى حاضر، ويصبح الزمن المفقود زمناً مستعاداً.

كيف يتمّ التوفيق بين الحاضر والماضي، في السباعية؟ يتمّ عن طريق الاستذكار. يقول عن قطعة المادلين (المجدلية) التي غمسها في فنجان الشاي: «وفجأةً، برزت لي الذكرى. لقد كان ذلك الطعم طعم قطعة الحلوى الصغيرة التي تقدِّمها لي صباح الأحد، في كومبريه، خالتي «ليوني»، بعدما تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون، حينما كنت أذهب لتحيَّتها في الصباح، في غرفتها» (جانب منازل سوان، ص 199).

لقد أعطى «بروست» مقولة الزمن سرعات عديدة: تتفاوت سرعة الأيّام والساعات بحسب الوضع النفسي للشخصيات: زمن مشوب بالقلق والشكّ والتوجُّس، عندما يتكلّم عن «ألبيرتين». ويستعير من الموسيقى عبارات زمنية: fortissimi (بقوّة)، prestissimi (بتأنٍّ) للدلالة على وتيرة الزمن. ويتوقّف «بروست» عند مقولة الزمن الهارب قائلاً: «يضطر الروائيون، كي يجعلوا هروب الزمن محسوساً، أن يحملوا

القارئ على اجتياز عشرة أعوام، بل عشرين، بل ثلاثين عاماً، بدقيقتَيْن، وذلك بتسريع اختلاجات الإبرة على نحو جنونيّ» (في ظلال ربيع الفتيات، ص 64).

في السباعية زمن لولبي متكرّر، في حين أنه، في الحقيقة، زمن يسير بخطّ مستقيم. تتكرَّر الولائم والاستقبالات، وتتكرّر وجوه الشخصيات، وتتكرَّر الحفلات الموسيقية وزيارات مراسم الفنَّانين، وتتكرَّر المغامرات؛ لكن الزمن يستمرّ في جريانه، ويأخذ في طريقه مَنْ يأخذ، ويُبقي ويُشوّه من يشوّه. في «الزمن المستعاد» نصّ مخيف عن تهالك الإنسان الطاعن في السنّ، الذي نكّلت به السنون. يقول عن الأمير «دو غيرمانت»: «ما كنتُ سأتعرّف به، لو لم يدلّوني عليه. لقد أصبح مجرّد خراب... كانت تضرب وجهه، من كلّ صوب، موجات العذاب وغضب التوجُّع والتقدُّم المتنامي للموت الذي يناوره... كان وجهه متآكلاً مثل أحد رؤوس التماثيل القديمة المخرّبة بشكل كبير» (الزمن المستعاد، ص 372). ويتكلَّم عن الإمساخات التي يُحدثها الزمن في هذه الكوميديا السوداء. يقول عن أحدهم: «هذا الرجل الطويل القامة والرفيع ذو النظر الكامد والشعر الذي بدا كأنه سيبقى محمرّاً، حلّ محله -كما في التحوّلات التي تحدث عند بعض الحشرات- رجل مسنّ ذو شعر أبيض، بعد أن كان أحمر يلفت الأنظار كغطاء مائدة استُخدم كثيراً. واتَّخذ صدرُه حجماً منقطع النظير، وبدا صلباً كصدور المحاربين، ولا شكّ في أنه تفجّر من شرنقته الواهنة التي عرفتُها» (ص 276). ويقول عن السيّدة «دراباجون»: «بدت كامرأة تسبح بتثاقل، ولم ترَ الشاطئ إلّا بعيداً بعيداً، فراحت تدفع، بصعوبة، أمواج الزمن العاتية التي تغمرها» (ص 279). وأعطته هذه السحَن الهرمة وهذه المسوخ المريعة، وهذه الأجسام المتهالكة فكرةً عن الزمن المفقود الذي عَنْوَنَ به سباعيَّته. يتربّص الزمن بالشخصيات، ويسقطها في شراكه، فيتلمّظ لسقوطها، ويفرك يديه تشفّياً.

ولا يفوتنا أن التقدّم في السنّ يؤدّي إلى التغيُّر في اللغة. لقد تخلّى «بلوك» عن اللّغة الفرنسية الهوميرية التي كان يتشدّق بها، وتأثرت فرانسواز (الخادمة) الريفية بلغة ابنتها الباريسية، وخفّفت من الكلمات الفلّاحية التي كانت تستعملها، وعادت اللّغة الأنيقة والجميلة، التي كانت تتفوّه بها دوقة الغيرمانت عادت لغةً مسطَّحة وبلهاء. وتهذّبت لغة ألبيرتين، بعد أن كانت خشنة وجرشاء، بسبب مخالطتها الراوي. ومع اقتراب الأجل، تباطأت كلمات «دو شارلوس»، وخفتَ صوته، بعد أن كان يصدح ويجأر ويأمر وينهى.

ومع كرّ السنين، تغيّر سلوك بعضهم، فهدأ المتهوِّرون وأصبحوا أكثر تعقُّلاً وحصافة. وتوقف «بروست» عند التعارضات الخاصّة بـ«القَبْل» والـ«بعد»، وراح يتابع تطوُّراتها، وتبايناتها مع مرور الزمن.

تتقاطع الأحداث الروائية مع الوقائع التاريخية: قضية «دريفوس»، والتحالف الفرنسي الروسي الذي عقده القيصر الروسي «ألكسندر الثالث»، عام (1892)، مع الرئيس «سادي كارنو» الذي استمرَّ حتى ثورة أكتوبر، والحرب الروسية اليابانية عام (1904)، وتنحّي «بسمارك» (1890)، والحرب العالمية الأولى... والمُلاحظ أن «بروست» يتعامل مع الحدث التاريخي؛ لا بصفته مؤرِّخاً بل بصفته روائيّاً، وبحسب مقتضيات الرواية، وتداعياتها.





قرابة 1500 مكان في السباعية

دور المكان

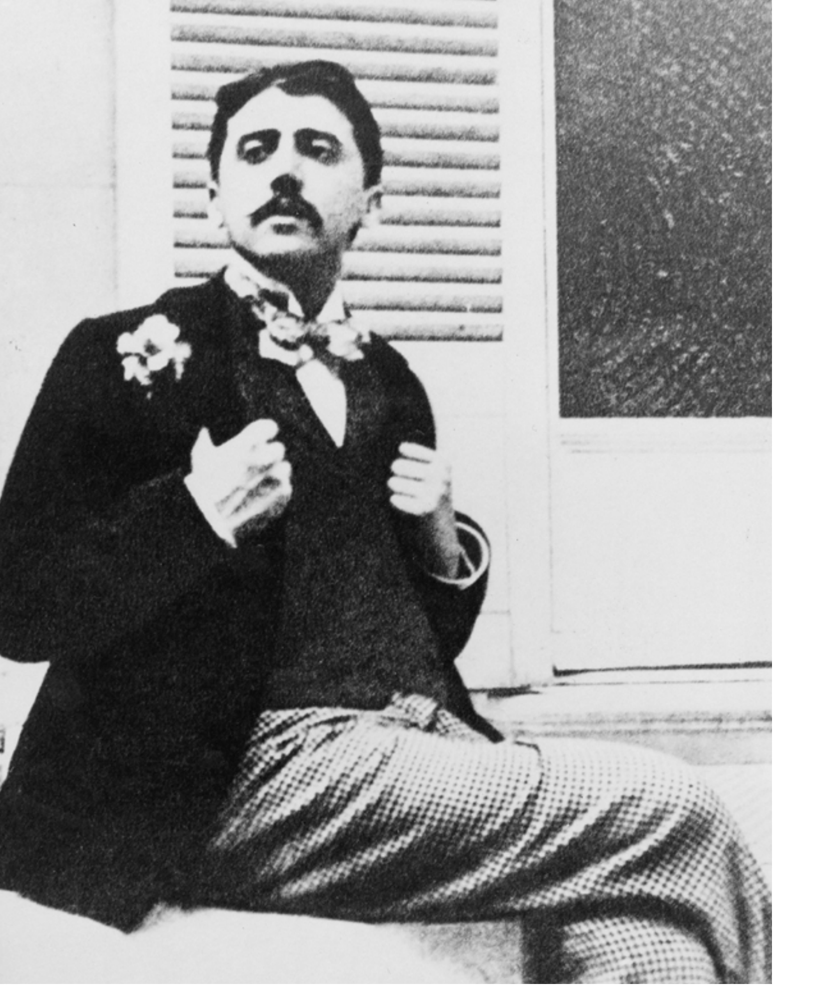
كما تجاوز «بروست» مقولة الزمن الآليّ لصالح الزمن الإنسانيّ، كذلك تجاوز المكان الجغرافي لصالح المكان الروائيّ الذي حظي بتفاصيل فنّية متخيّلة كثيرة.

ذكرت طبعة «لابلياد» قرابة (1500) مكان، وردت في السباعية، تكررَ بعضها كثيراً أو قليلاً، وأخرى وردت لمرّة واحدة. فتكرَّر اسم باريس في السباعية (539) مرّة، واسم كومبريه (427) مرة، واسم بالبيك (778) مرّة... كما غيّر «بروست» أسماء بعض الأماكن كي لا يُتّهم بالطبيعانية. فـ«كومبريه» هي «ايلييه» الجغرافية، و«بالبيك» هي« كابورغ»، وحظيت باريس بحصّة الأسد في السباعية؛ لأن «بروست» أمضى فيها جلّ عمره، وغيّر أماكن سكنه فيها سبع مرّات، فوصف أحياءها وأبنيتها وشوارعها وحدائقها وساحاتها ونهرها وفنادقها ومطاعمها ومقاهيها وكنائسها وداراتها، وجاب غابة بولونيا، والشانزيليزيه، والكونكورد، وبوابة دوفين، وميدان سباق الخيل، وقصر الأنفاليد، ومتحف اللوفر، وكاتدرائية نوتردام، وقاعة الأولمبيا، والأوبرا، والتروكاديرو، وساحة وعمود الفاندوم... وتوقّف عند صيحات الباعة وأصوات الشارع ونداءات الحرفيِّين: مجلخ السكاكين والمقصّات، مبيّض القدور والطناجر. ووصف خمود العاصمة في أثناء قصف الألمان لها بطائرات الزيبلين، وتوقف عند تحرُّكات الجنود في الشوارع.

وفُتن «بروست» بمدينة البندقية، لا سيَّما بعد أن قرأ «جون راسكين»، وترجَم له كتابَيْن، كما رأينا. وزار هذه المدينة مرَّتَيْن: الأولى في أبريل/نيسان من عام (1900) مع أمّه، والثانية في أكتوبر/تشرينٍ الأوّل من السنة نفسها. وتنقّل في غوندولات المدينة متجوّلًا في القنال الكبير، فشاهد لوحات الرسّام البريطاني «جوزيف تورنر» عن المدينة، ولوحات الرسَّام البندقي «تيسيانو»، كما زار معالم المدينة الأثرية، وتجوّل في أحيائها الشعبية: «وتوغّلتُ في شبكة من الشوارع الصغيرة (calli) في المساء، وكانت مداخنها العالية والواسعة التي تلوّنها الشمس بدرجات اللون الزهري الفاقع واللون الأحمر الفاتح، كحديقة تزهر فوق المنازل (...)، وكانت هذه الأزقّة تنضغط على بعضها، وتتفرَّع من شتّى الاتّجاهات، فتشكّل، بمساربها، ذلك الجزء من مدينة البندقية المتوازع بين القنال والهور (lagune) كأنه تَجَسَّدّ في تلك الأشكال اللامعدودة والدقيقة والرقيقة» (ألبيرتين المتخفية، ص 250).

ويذكر أنه قرّر البقاء في الفندق بلا أمّه، لا سيَّما أنه أراد أن يستمع إلى موسيقيّ يؤدي أغنية «Sole mio - وحيد أنا»، لكنه شعر بالوحدة واليتم بلا أمّه، فهرع إلى القطار قبيل انطلاقه.

وكما تجاوز «بروست» مقولة الزمن الآليّ لصالح الزمن الإنسانيّ، كذلك تجاوز المكان الجغرافي لصالح المكان الروائيّ الذي حظي بتفاصيل فنّية متخيّلة كثيرة.



«كانت ذاكرتي، قد نسيتْ حُبّ ألبيرتين»

لعبة الذاكرة والنسيان

تعمل الذاكرة، عند «بروست»، أوّلاً، على امتلاك الذكريات، ثم الحفاظ عليها، ثم نسيانها. يمتلكها عن طريق التكرار والتداعيات، ويعمل على الحفاظ عليها رغم خيانات الذاكرة، لا سيّما تذكّر أسماء العَلَم. وحول النسيان، يقول إنه يضيّع معالم الزمن وحدوده الدقيقة، فيتباعد الماضي، وتتباعد معه الأحاسيس والأفعال المرتبطة به. ورأى أن النسيان يعطّل مقولة الزمن، وهو «وسيلة هائلة للتكيّف مع الواقع؛ لأنه يدمّر -فينا تدريجيّاً- الماضي الذي لم يندثر، والذي يتناقض معه باستمرار» .

يعدّ «بروست» من أكثر الكتّاب العالميين الذين أَوْلوا الذاكرة والتذكّر والاستذكار والنسيان والنساوة اهتماماً خاصّاً. صحيح أن ثقافة «بروست» أدبية، بامتياز، ومسألة الذاكرة هي مسألة طبّية ومرتبطة بالعصبونات، إلّا أنّه تمتّع بحدوس علمية رصينة شملت التذكُّر والنسيان عند الإنسان. تبدأ رحلة الأربعة آلاف صفحة بكلمة زمن، وتنتهي به، كما رأينا؛ ينتهي بذلك الزمن المستعاد المستذكَر الذي يشعرنا بالتاريخ وأناسه. فالذاكرة هي الحاسّة السادسة، كما قال «بودلير»، التي قد تتحكّم بباقي الحواسّ، وتقاوم الغياب والنسيان.

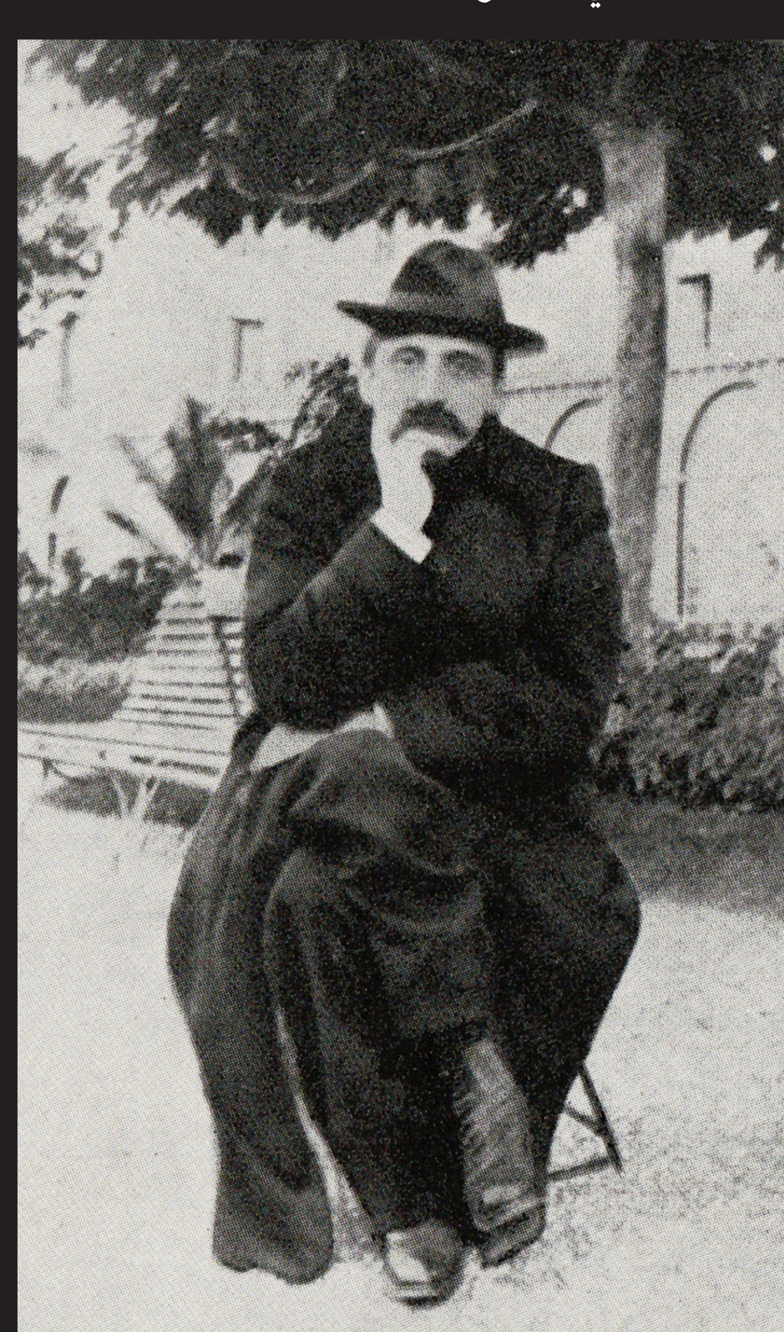
قال «بروست» في بداية «الزمن المستعاد»: «كانت ذاكرتي، وأعني بها الذاكرة غير الطوعية، بالذات، قد نسيتْ حبّ «ألبيرتين». ولكن يبدو أن للأعضاء ذاكرة غير طوعية، وهي تقليد شاحب وعقيم لتلك، تعيش أكثر بكثير من الأولى، كما تعيش بعض الحيوانات والنباتات العجماء حياة أطول من حياة الإنسان، فتزخر الساقان والذراعان بالذكريات المخدَّرة. ذات مرّة، وبعد أن غادرتُ «جيلبيرت» مبكراً جدّاً، استيقظت في منتصف الليل في غرفة «تانسونفيل»، وناديتُ: ««ألبيرتين»، وأنا نصف نائم، ولم أفعل ذلك لأنني فكّرت فيها أو حلمت بها، أو ظننتُها «جيلبيرت»، بل لأن ذكرى انطلقت من ذراعي فدفعتها لتبحث عن الجرس القائم خلف ظهري، كما كنت أفعل في غرفتي الباريسية». (ص 15). وذات مرّة، شعر الراوي بنوبة وهن في قلبه، فحاول خلع حذائه، ولم يستطع، فقال: «لقد لمحتُ، منذ قليل، في ذاكرتي، الوجه الحنون ينحني فوق تعبي؛ وجه جدّتي (...)، لا تلك التي دُهشتُ، ولمتُ نفسي لقلّة ما أسفتُ لفقدها، بل جدّتي الحقيقية التي عدت ألقى ذكرى لا إرادية وكاملة لحقيقتها الحيّة (...). وهذه الذكرى التي أحملها، كانت حاضرة، تماماً، في داخلي» (سادوم وعامورة، ص 178). ويستذكر طفولته عندما عاين نسخة من كتاب «فرانسوا لو شامبي»، للكاتبة «جورج صاند»، في غرفة انتظار دوقة الغيرمانت: «ورأيتُ نفسي أغوص في أعماق سحيقة (...). كان ذلك انطباعاً قديماً جدّاً، تمازجت فيه -بحنوّ- ذكريات عن طفولتي وعائلتي، ولم أدركه فوراً. وبغضب، تساءلتُ، لأوّل وهلة: مَن هو ذلك الغريب الذي أتى ليكدّرني؟، ذلك الغريب هو أنا، هو الطفل الذي كنتُه، الطفل الذي استثاره الكتاب فيّ» (الزمن المستعاد، ص 223). ويتمّ استذكار طفولته، أيضاً، عندما ناولته خالته «ليوني» قطعة من حلوى المادلين، وعندما سقط أمام «قصر الغيرمانت» فوق بلاطتَيْن غير مستويتَيْن، وانهالت عليه الذكريات في أثناء سقوطه: استذكرَ مدينة البندقية، وبالبيك، وكومبريه، ومباهج باريس وأحزانها. واستذكرَ «سوان»، و«ألبيرتين»، وخالته «ليوني» وصديقته «جيلبيرت» و«كونشيرتو فانتوي»، كما استعاد رحلة الكتابة التي مرّ بها، متوقّفاً عند بعض النظريات الأدبية التي كانت شائعة قبيل الحرب الكبرى... ومرّت تلك الذكريات الخاطفة كلّها في أثناء اللحظات التي سقط فيها فوق البلاطتَيْن.

تعمل الذاكرة، عند «بروست»، أوّلاً، على امتلاك الذكريات، ثم الحفاظ عليها، ثم نسيانها. يمتلكها عن طريق التكرار والتداعيات، ويعمل على الحفاظ عليها رغم خيانات الذاكرة، ولا سيّما تذكّر أسماء العَلَم. وحول النسيان، يقول إنه يضيّع معالم الزمن وحدوده الدقيقة، فيتباعد الماضي، وتتباعد معه الأحاسيس والأفعال المرتبطة به. ورأى أن النسيان يعطّل مقولة الزمن، وهو «وسيلة هائلة للتكيّف مع الواقع؛ لأنه يدمّر فينا -تدريجياً- الماضي الذي لم يندثر، والذي يتناقض معه باستمرار» (ألبيرتين المتخفّية، ص 242).

الأدب والفنّ والحياة

هل أنا روائيّ؟

يركّز «بروست» على رؤيا الكاتب المبدع، فيقول: «وبالفنّ، وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم (...). وبفضل الفنّ، بدل أن ننظر إلى العالم كأنه عالم واحد، نراه يتكاثر بتكاثر الفنَّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها».



يزخر الجزء الأخير من السباعية بعدد لافت من نظريّات وأفكار «بروست»، فبين الصفحة (200) والصفحة (259)، يتكلّم عن قدَر الكاتب مستذكراً عبارة «فيكتور هوغو»: «يجب أن ينبت العشب، وأن يموت الأطفال»، ومستذكراً، أيضاً، عبارة المسيح: «إن حبّة الحنطة التي تقع في الأرض، إن لم تمت بقيت وحدها. وإذا ماتت أخرجت ثمراً كثيراً»، فقال: «وكالحبّة، قد أموت عندما تنهض النبتة» (صفحة 404)، وقال: «تصبح الحياة جديرة بأن تُعاش، عندما تتجسّد في كتاب؛ لذا عليه أن يحضّر كتابه بدقّة لا متناهية» (صفحة 391). وبفضل هذا الكتاب، يمكّن الكاتب قرّاءه من أن يقرؤوا أنفسهم، ولكن عليه ألّا يموت قبل إنجازه، ومع ذلك، يتساءل: «هل ما زال متّسع من الوقت؟ هل ما زلتُ قادراً على الكتابة؟» (صفحة 404).

لقد اهتمّ «بروست» كثيراً بالكتب، فعمل، بالمجّان، في مكتبة «المازارين»، ظنّاً منه أن الحياة تتحقّق في كتاب. في بداية السباعية، يتساءل «بروست»: «هل أنا -حقّاً- روائيّ؟» لم تجد جائزة «غونكور» حرجاً من منحها لروائي يستخدم ضمير المتكلّم، الأمر الذي كان مستغرباً في الرواية الكلاسيكية، ولروائي لا يتقيّد بمركزية الحدث؛ ذلك أن السباعية تعجّ بأحداث عديدة ومتقاطعة: قصص حبّ، وخيانات، وعلاقات صالونية، ومناقشات، وحفلات موسيقية، ومعارض فنّيّة. فلا يوجد حدث رئيسي واحد يهيمن على الأربعة آلاف صفحة. صحيح أن السباعية تنتهي بكلمة Fin (النهاية)، لكنها، في النهاية، نصّ مفتوح يمكن أن يغطّي مئات الصفحات بعد هذه الكلمة.

الرواية «البروستية» هي بحث قائم على الحوارات والصور والقصص الصغيرة والتصويبات وإعادة التصويبات، وهي أشبه بسمفونية بوليفونية تسعى إلى الغوص في أعماق الأنا الجوّانية، غوص يتماشى مع تطلعات وتوجّسات الإنسان في العصر الحديث. هي تحليل مجهري لمجموعة من المواقف والتطلّعات والانكسارات والأحلام والأوهام والاستيهامات؛ وقد توجد تقاطعات كثيرة بينها وبين أعمال «فرويد».

يركّز «بروست» على رؤيا الكاتب المبدع، ويقول: «وبالفنّ، وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم (...). وبفضل الفنّ، بدل أن ننظر إلى العالم كأنه عالم واحد، نراه يتكاثر بتكاثر الفنَّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها» (صفحة 234). ويقوم عمل الفنّان على البحث عن «إدراك شيء مختلف، يكمن خلف المادّة، والتجربة، والكلمات... وهذا الفنّ المركّب جدّاً هو الفنّ الوحيد الحيّ»، وهو «العودة إلى الأعماق» (صفحة 235)، وهو «الوسيلة الوحيدة لاستعادة الزمن المفقود» (صفحة 238). فـ«طوبى للذين وجدوا الحقيقة قبل الموت، وللذين دقّت ساعة الحقيقة لهم قبل أن تدقّ ساعة الموت، لأن الساعتَيْن متدانيتان جدّاً» (صفحة 249). وهو القائل: «إن الحياة الحقيقية، الحياة البيّنة والمكتشفة، أخيراً، الحياة التي نعيش ملأها، بالتالي، هي الأدب»، وهنا يلتقي «بروست» بالشاعر «مالارميه» القائل: «صُنِع العالم لكي يُفضي إلى كتاب جميل» (صفحة 234).



شهادات كُتّاب عالميِّين

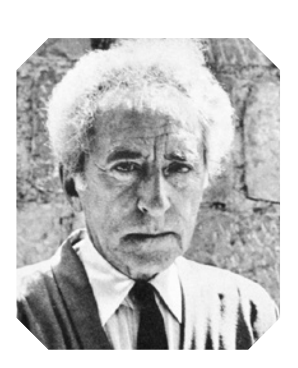
تأثير بروست

يقول شيخ البروستيِّين جان إيف تادييه إن بروست غيّر تفسيرنا للعالم؛ لأنه غيّر فضاءات الأشكال الأدبية، من خلال رؤيته إلى الأنا، والشخصيات، وهندسة العمل الأدبي. تصادى بروست مع الراوي، فصار هذا الأخير قريباً منّا ومعايشاً لنا ومتماهياً معنا: «الإنسان الذي كنته، وقتئذ، كان إنساناً قد تجاوز حدود الزمن»، ويستطيع كلّ قارئ أن يتماهى معه. عندما كان بروست يحرّك الشخصيات الخمس مئة، كان يبغي الوصول إلى رؤية شمولية للعالم، وابتكر نصّاً مفتوحاً لا ينتهي بكلمة «Fin» التي أغلق بها الصفحة الأخيرة من السباعية. لقد أراد بروست أن يخلق فضاءً مفتوحاً على الفلسفة والألسنية والتحليل النفسي؛ أراد أن يكتب رواية في الرواية.



رولان بارت

لا يخفى أن رولان بارت كان يتمتَّع بذائقة أدبية وألسنية وفنيّة رفيعة؛ لذا سُحِر بسباعية بروست، وكتب مجموعة من المقالات عن بروست، كما ألقى عدداً من الدروس في «كوليج دو فرانس»، عنه وعن فكرة البحث لديه، فكتب مقالة «بروست والأسماء» عام (1967)، و«فكرة بحثيّة» عام (1971)، و«كثيراً ما أويت الى فراشي في ساعة مبكّرة» عام (1979). وفي كتاب «إعداد الرواية» (2003)، أي بعد وفاة بارت بـ(23) سنة)، رأى أن عملية البحث لاتنتهي في «الزمن المستعاد» بل تستمرّ الى ما لا نهاية، شأنها في ذلك شأن الملاحف الورقية التي كان بروست يضيف إليها قصاصات وقصاصات يلصقها بها. ورأى، أيضاً، أن السباعية نصّ مفتوح، لا ينتهي بكلمة (Fin) التي بها اختتم بروست روايته. وسعى بحنكته الرهيفة إلى اكتشاف أدبية الرواية البروستية. وهجس في آخر أيّامه بكتابة رواية تكون صنواً للسباعية، ولكن شاحنة الرينو الصغيرة التي دهسته قرب «كوليج دو فرانس» قضت على هذا المشروع. وقدّر بارت استخدام بروست ضمير المتكلّم في الرواية، وتحليله المبتكر للذاكرة.



جان كوكتو

شبهه جان كوكتو بـ«مصباح مضاء في وضح النهار» أو بـ«هاتف يرنّ في بيت فارغ». ورغم غيرة كوكتو من نبوغ بروست، وعبقريته،لم تنثلم صداقتهما، فكان كوكتو من أوائل الذي هرعوا إلى بيت بروست، بعد وفاته، وشاركوا في تأبينه. وقد تكون شخصية أوكتاف، في السباعية، مستوحاة من شخصية كوكتو.




أوسكار وايلد

ورد في جريدة «صدى باريس» (العدد (19)، كانون الأول، 1891) أن أوسكار وايلد أصبح نجم الصالونات الأدبية الفرنسية، وأنه التقى بعدد من الكتّاب الذين كانوا يرتادونها، وعاد، مرّةً ثانية، إلى باريس بعد أن كتب، بالفرنسية، مسرحية «سالومي» ومثّل هو فيها، وبهر الجمهور الباريسي بتمثيله وبنطقه الفرنسي الرائع. وصرّح في هذه المناسبة قائلاً: «إنني إرلندي المنشأ، وشغوف بالفرنسية، وحَكَمَ عليّ الإنكليز أن أتكلّم لغة شكسبير (...). إن الجمهور الإنكليزي، المنافق، كالمعتاد، والمرائي، والفظ لم يستطع أن يجد الفنّ في العمل الفنّي» (تادييه: مارسيل بروست، ص 158). وتعرّف بروست إلى وايلد، ودعاه إلى العشاء. تأخر بروست بضع دقائق في المدينة، فوجد وايلد والديه، فقال لهما: كم هو شنيع الأمر عندكم! ثم انصرف. والحقّ أن الكاتبَيْن كانا مختلفَيْن؛ كان بروست يلجأ إلى التخفّي، بينما وايلد يفرط في الكشف والانتهاك والفضائحية. ولكن بروست تعاطف مع وايلد بعد الحكم عليه بالأشغال الشاقة، عام (1895).



أندريه جيد

كان «جيد» مسؤولاً عن سلسلة (NRF (Nouvelle Revue Française عند غاليمار، وسبق أن رفض الجزءَ الأوّل من السباعية ثم أبدى اعتذاره لبروست وللقرّاء، فأوعز إلى «دار غاليمار» بنشر كلّ أعمال بروست، وأعجب، خصوصاً، بكتاب «سادوم وعامورة».



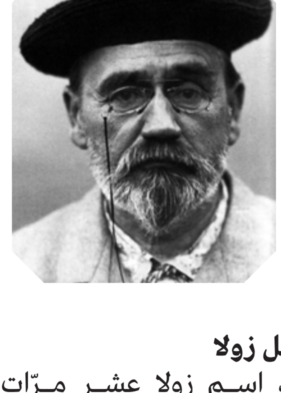
أناتول فرانس

قد يتلطّى تحت شخصية برغوت في السباعية، وهو الذي قدّم كتاب «المسرّات والأيّام».قال: «كتابه هو أشبه بوجه شابّ يتدفّق سحراً ورونقاً [...]. يا لحظّ كتابه!» ونشأت بين الرجلَيْن صداقة متينة، وطّدتها مناصرتهما للجنرال المظلوم دريفوس. كان بروست يستشيره في بعض المسائل الإجرائية المتعلِّقة بسباعيَّته.



هنري برغسون

ورد اسمه مرّة واحدة في «سادوم وعامورة»، (ص 439). والمعروف أن هذا الفيلسوف الكبير قد تزوّج ابنة خالة مارسيل بروست، وأنه عالج، في كتبه، عدداً من المسائل التي طرحها بروست، أيضاً، كالزمن والذاكرة. ومع ذلك بقيت العلاقة بينهما باردة، لأن بروست كان يعشق التحرُّر من الأستذة والأساتذة والدهاقين. لقد أرسل برغسون برسالة تهنئة لبروست على ترجمته «كتاب أميان المقدّس»، وعلى صدور الجزء الأوَّل من السباعية، قائلاً: «نادراً ما ذهب الاستبطان بعيداً كما في هذا الكتاب». وسبق لبروست أن حضر بعض دروس صهره في «كوليج دو فرانس».



إميل زولا

ورد اسم زولا عشر مرّات في السباعية، وبخاصّة في «قضيّة دريفوس». وفي «سادوم وعامورة»، يسخر بريشو منه قائلاً: «لا أودّ التجديف على آلهة الشباب، ولا أودّ أن يُقضى عليّ بالهلاك على أني هرطوقي أو مرتدّ في معبد مالارميه (...)، ولكننا رأينا كثيرين من هؤلاء المثقّفين الذين يتعبّدون للفنّ، بالمعنى القويّ للكلمة، والذين لا يكتفون، من بعد، بالانتشاء بخمرة زولا فيأخذون حقنات من فيرلين» (ص 406). ورغم مساندة بروست لزولا في «قضيّة دريفوس»، كان بعيداً جدّاً عن جماليّات المدرسة الطبيعانية التي أطلقها زولا.



أندريه بريتون

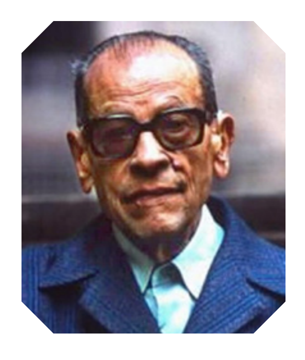
بتكليف من «دار غاليمار»، راجع بريتون الشابّ «جانب منازل غيرمانت»؛ وهذه المراجعة لم تعجب بروست؛ لعدم دقّتها، وتسرّعها («بيرغوت» تحوّل إلى برغسون، و«Sodome» مكتوبة «Sodôme»). فوجد بروست

أكثر من (200) خطأ في الطبعة الأولى للكتاب. لكنه أُعجب بكتاب «الحقول المغناطيسية» (1920) لبريتون؛ وبصفته مثقَّفاً حداثيّاً، تابع بروست نشأة السوريالية، وتطوُّراتها حتى وفاته.



جيمس جويس

لا توجد أيّة إشارة إلى جويس في السباعية، لكنه مذكور في مراسلات بروست (الجزء 21)، والتقى بروست بجويس في (18) أيار، 1922، قبيل وفاته، بمناسبة عرض أوبرا «رينار» التي أخرجها الفنّان الروسي نيجينسكا، ولحّنها سترافنسكي. وكان من بين المدعوين شارلي شابلن» وجويس، وبيكاسو، وكوكتو. ووصل بروست منهكاً، فقال أحدهم: لقد قَدِم بروست حاملاً نعشه معه. ووصل جويس بثياب المتسكِّعين، ولم يتبادل مع بروست إلّا بعض الكلمات: «لم أقرأ أعمالك، يا جويس العزيز» فأجابه جويس: «وأنا، أيضاً، بروست العزيز!». ولم يبقيا في حفلة الاستقبال إلّا بضع دقائق، ثم خرجا معاً. وفي عام (2008)، أصدر Richard Davenport- Hines كتاباً بعنوان «Proust au Majestic - بروست في فندق الماجيستيك»، وفيه يتصوَّر أعظم روائيَّيْن في القرن العشرين يتحاوران، دون طائل. يقول: «كان بروست يرى كلّ شيء كسطح من زجاج، في حين كان جويس يراه فوق سطح مائيّ. كان أحدهما يجذّف في زورق التاريخ، بينما يُبحر الآخر في الزمن». ويضيف أن الكاتبَيْن «كانا يتبادلان المديح، قائلاً أحدهما للآخر: إنك بركان، يا جيمي. فيجيب الآخر: إنك يمّ محيط، يا مارسيل». ورغم أنهما أكبر كاتبَيْن في القرن العشرين، لم يتفاهما، وهذا اللقاء البارد لم يمنع جويس من الإقدام على ترجمة بعض من أجزاء السباعية.



نجيب محفوظ

لقد قرأ نجيب محفوظ السباعية باللّغة الإنكليزية، إبان الأربعينات، عندما كان يعمل في قبّة الغوري التي كانت تحتوي على مكتبة زاخرة بالكتب الأجنبية. قرأها بتأنٍّ، ثم نصح قائلاً: «إن نصيحتي لكي تستمتع بها أن تقرأ منها، كلّ جلسة، عدداً محدوداً من الصفحات، وكأنك تقرأ ديواناً من الشعر. [...]. أتذكّر أن بروست صرّح بأنه تأثر بكتاب «ألف ليلة وليلة». ربَّما في تركيب الرواية، حيث تتوالد الحكايات، كلّ جزء كأنه رواية متكاملة، خيوط بسيطة تربط بينها. [...] كتب بروست الرواية في ظروف خاصّة، بعد أن أصيب بمرض مكثّف في غرفة مغلقة، مبطّنة بما يعزل الصوت؛ ربَّما لهذا راح يرحل إلى الداخل. [...] إنها رواية، لا يُنسى ذكرها» (أخبار الأدب، العدد (654)، 2006).



ألبير كامو

كان كامو من عشّاق السباعية، وأورد، في الدفتر الخامس من دفاتره، إشارات تذكّر بأجواء بروست، قائلاً: «كلّ سنة يتمّ تفتُّح أزهار الفتيات على الشواطئ، ليس لهنّ إلا فصل واحد. وفي السنة التالية، تحلّ محلّهن وجوه من الأزهار، كنّ، في الفصل الماضي، فتيات صغيرات. الرجل الذي ينظر إليهنّ يرى أنهنّ موجات سنوية تنساب قاماتهنّ وروعتهنّ على الرمل الأصفر» (Jean-Paul et Raphaël Enthoven : Dictionnaire amoureux de Marcel Proust, p: 342-8) . وكان لدى الكاتبَيْن هاجس الموت، ووجوب الخوف منه بمقارعته في عقر داره؛ لذا نظر كامو إلى السباعية كـ«عمل بطولي ورجولي، لأنها تؤكِّد الإرادة الخلّاقة لدى كاتبها المريض». ورأى بروست أنه يجب تجاوز الموت (الأب، ثم الجدّة، ثم الأمّ، ثم سان لو)، بالغوص في أغوار الأدب. الأدب هو الحياة الحقّة، كما قال. والمعروف عن الكاتبَيْن أنهما كانا يكنّان عشقاً هائلاً لأمَّيْهما، وأنهما طلبا المغفرة منهما قبل وفاتهما. والمعروف، أيضاً، أنهما شعرا بالذنب تجاه أمَّيْهما؛ شعر بروست أنه قتل أمَّه حزناً، وكأن لسان حالها يقول له في قبرها: ماذا فعلتَ بي؟ فيجيب: كتاباً.



مارغريت يورسنار

أعجبت كثيراً بالسباعية، وخصوصاً بـ«الزمن المستعاد»، واعتبرت أن قسم «الحفلة الراقصة للرؤوس - Bal de têtes»، هو قمّة من قممها، وفيها حلّل بروست مفعول الزمن بشخصياته، وتنكيله بها، وجرّها نحو هاوية القبر: تشيُّب الشعر واللحى، وتخشُّب الأعضاء، وتشوُّه القامات والوجوه. وتوقّفت يورسنار عند مقولة الموت في السباعية، وعند موت جدّة بروست: «لقد حملَت الحياة معها، في انسحابها، خيبات الحياة، فيبدو كأن ابتسامة حطّت على شفتَيْ جدّتي.

صورة متخيلة: بروست، سيغموند فرويد، مارسيل دوشامب، ألبرت أينشتاين وجيمس جويس

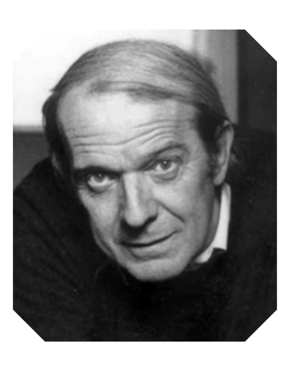
وفوق ذلك السرير الجنائزي كان الموت، شأن نحّات العصر الوسيط، قد مدّدها بهيئة فتاة شابّة» (جانب منازل غيرمانت، ص383). وتوقّفت يورسنار عند مقولة الحبّ والموت (إيروس/ ثاناتوس)، وصرّحت بأنها من أولئك المعجبين الذين يعاودون قراءة بروست كلّ سنة، تقريباً، وقالت عن «الحفلة الراقصة للرؤوس»: «ما من كاتبٍ وصَفَ أفضل من بروست، مفعولَ الموت في الكائن البشري، هذا الموت الذي يهدّمه كما يقرض البحر الصخور» (كتاب «بروست في الأدب المعاصر»، ص 152).

وقاربت يورسنار بين استشعار الموت عند بروست، والامبراطور أدريان القائل: «أيّتها الروح العزيزة، الرقيقة والطافية! يا رفيقة جسدي الذي كان مضيفَك، سوف تهبطين إلى هذه الأمكنة الشاحبة، القاسية والعارية، حيث عليكِ أن تَعْدلي عن ألعاب الزمن الماضي... فلنحاول دخول الموت بعينَيْن مفتوحتَيْن» (مذكّرات أدريان، ص 351). وذكرت يورسنار أنها اختارت ضمير المتكلّم المفرد، في هذه الرواية، على غرار ما فعل بروست في سباعيَّته.



فالتر بنيامين

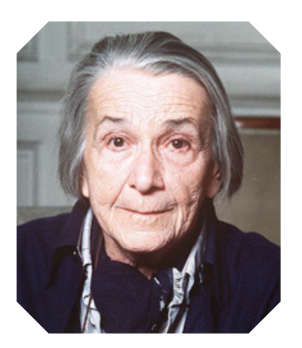
منذ بدايات هذا الناقد البرليني الكبير، اهتمَّ ببعض محطَّات في الأدب الفرنسي المعاصر. فكتب، عام (1929)، عدّة مقالات عن بروست، وتوقّف عند أدبه في كتابه «باريس عاصمة القرن التاسع عشر» (1924) الذي تُرجم، مرّات عديدة، إلى اللّغة الفرنسية، وأيضاً في كتابه «شارع ذو اتِّجاه واحد» (1928). وبسبب تولُّعه بالأدب الفرنسي، ترجم ثلاثة أجزاء من السباعية، ضاع منها «سادوم وعامورة» في ملابسات الحرب العالمية الثانية. وصرّح لإذاعة «هيس - Hess» أن بروست أصبح عنصراً من عناصر حياته الثّقافية: «منذ بضعة عقود، يحتلّ بروست مكانة عالية في تكويني الفكري، ولا أستطيع فصله عن المسعى الفكري الذي أبذله». وعام (1929)، نشر بنيامين مقالة في مجلّة «عالم الأدب»، قارن فيها بين بروست والسريالية، وقال إن السباعية هي «أفضل إنجاز أدبي في عصرنا». وتوقّف بنيامين، في مقالاته، عند مسألتَي الذاكرة اللاطوعية، والزمان. وفي كتبه: «الممرّات المسقوفة»، و«باريس عاصمة القرن العشرين»، و«باريس في عصر الإمبراطورية الثانية»، حلّل ذاكرة المكان، والتداخل بين العمارة والكتابة في المدينة.



جيل دولوز

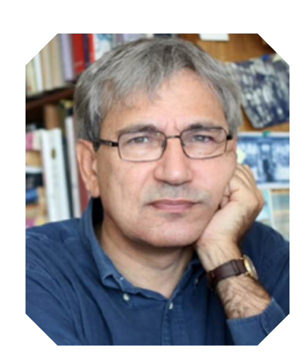
عام (1964)، أصدر دولوز كتاب «مارسيل بروست والعلامات»، وفيه نظر إلى بروست بوصفه أديباً مفكّراً، وقريباً

مـن الفلسفة. في هـذا الكتـاب، رأى دولوز أن بروست، فـي سباعيَّته، كان يبحث عن الحقيقة، أي عن خلق معانٍ، وأن سباعيَّته هـي أشبه بماكينـة هائلـة تُنتج علامـات، وقـال إن جوهـر السـباعية لا يتعلَّـق بالذاكـرة، وبحلـوى المجدليـة (المادليـن)، بـل بالبحـث عـن الحقيقـة، وإن الزمـن المفقـود ليـس هـو الزمـن المنصـرم، بـل هـو الزمـن الـذي نضيّعـه، وإن السـباعية، فـي مجملهـا، هـي إدراك العلامـات وفـكّ شيفراتها: «لا يصبح النجّـار نجّـاراً إلّا بعـد أن يستشعر علامـات الخشـب، ولا يصبح الطبيب طبيباً إلا عندما يستشعر علامات المـرض. [...] فـكلّ مَـن يعلّمنـا شـيئاً مـا، يبـثّ علامات، وكلّ عمليّة تَعلُّم هي عمليّة تفسـير لعلامـات أو لهيروغليفيّـات» (ص 2). ورأى دولـوز أن كلمـة علامـة تتكـرَّر كثيـراً فـي السـباعية، وأن بروسـت رأى أن «قضيّـة دريفـوس»، والحـرب الكبـرى، ونهايـة العصـر الجميـل قـد كانـت علامات علـى هـذا الزمـن الضائـع، وأن كلّ شـيء فـي تبـدّل واندثـار واضمحـلال، وأن المـرء يحتـاج إلـى النباهـة والحصافـة والـذكاء ليـدرك تحـوُّلات الزمـن، وهروبـه، وأن العلامـات الخاصّـة بالفـنّ هـي التـي تجبرنا علـى التفكيـر.



ناتالي ساروت

لاقتـراب السـباعية مـن الروايـة الجديـدة، شـعرت سـاروت بتقـارب بينهـا وبيـن بروسـت، فقالـت: «لـو لـم أقـرأ بروست ممزوجـاً بهـذا القسـط مـن المشـاعر التـي نظرتُ إليهـا فـي المجهر، فتطلّعـتُ إلـى عالـم بكاملـه، كنّـا نحـسّ بـه دون أن نـراه في الأدب [...]، لَما كتبتُ مـا كتبـت» (وردت فـي «Proust dans la littérature contemporaine» بروسـت فـي الأدب المعاصـر، 2008). وذكـر ليـو سـبيتزر أن سـاروت اسـتعارت مـن بروسـت جملـه الطويلة، لا سـيّما في روايتهـا «مـدارات». وعلـى غرار بروسـت، كانـت سـاروت تشـعر بنبـض اللّغـة، التي كانت تربطها بالبصر والسـمع وبالمعاني السـرّية لكلماتهـا.



أورهان باموك

كان يعشـق سـباعية بروسـت، ويعدّهـا مـن أهـمّ الروايـات فـي القرن العشـرين، ويـرى أنهـا مفتـاح أساسـي مـن مفاتيـح حضـارة الغـرب. يقـول فـي روايتـه «الكتـاب الأسـود»: عندمـا سـيوجد قـرّاء قـادرون علـى فهـم بروسـت، وألبيرتين، سـيتمكّن هـؤلاء الأجـلاف (المشَـوْربون) البائسـون الذيـن يملـؤون شـوارعنا، مـن أن يعيشـوا حيـاة أفضـل. وعندئـذ - بـدلاً مـن رفـع خناجرهم لأدنى شـعور بالغيرة المهتاجة - سيشـرعون يحلمـون، مسـتذكِّرين وجـوه حبيباتهـم، علـى غـرار ما فعل بروسـت». يتحـدَّث بامـوق، فـي هـذه الروايـة، عـن رجـل صحافـي يعيـش مـع قطّـه، فيقـول: «عندمـا عـاد الصحافـي العجوز إلـى بيته أدرك أن حياتـه كلّهـا قـد تهدّمـت فجـأةً: فـي بيتـه الخـاوي، لـم يعـد يفكّـر بغيـرة بروسـت، ولا بالزمـن الجميـل الـذي قضاه مـع ألبيرتيـن، ولا فـي المـكان الـذي ذهبت إليه ألبيرتيـن» (ص 240).



كلود سيمون

كثيـراً مـا توقَّـف كلـود سـيمون، الحائـز، عـام (1985)، علـى جائـزة «نوبـل»، عنـد أدب مارسـيل بروسـت، وكثيـراً مـا عبّـر عـن إعجابه بالسـباعية، فـي زمـن كان النقّـاد اليسـاريون فيـه يهملـون، بروسـت، ظنّـاً منهـم أنه كاتب بورجـوازي ومتحذلـق. لكنـه، في إحدى المقابـلات، قـال: «مـا زلـت أستشـهد ببروسـت، لأنـه ينبـوع لا ينضـب... وعنـد بروسـت عبـارات شـعرية أكثـر شـعريّةً مـن قصائـد كثيـرة» (لومونـد، 4 سـبتمبر، 1981). وأنّـب سـيمون أحـد أصدقائـه عندمـا ركّـز علـى الأجـواء الصالونيـة فـي السـباعية، قائـلاً لـه: «ليسـت هـي القـراءة الصحيحـة للسـباعية. لقـد أدخـل بروسـت إلـى الأدب بنـىً حديثـة وخطيـرة». كمـا وجـد أن بروسـت وظّـف الذاكـرة خيـر توظيـف، وأنـه استشـعر أحـدث النظريـات البيولوجيـة حـول الذاكـرة. وفـي خطـاب سـتوكهولم، بمناسـبة حصولـه علـى جائـزة «نوبـل»، توقَّـف عنـد مسـألة التداعيـات والتعارضـات والتباينـات فـي أدب بروسـت، ورأى أنهـا تعبّـر، بدقّـة، عـن واقـع الكائـن البشـري. وعكـف، فـي روايتـه، علـى اقتبـاس عبـارات مـن بروسـت. التقـى سـيمون مـع بروسـت فـي ربـط الأدب بالرسـم والفـنّ التشـكيلي، ورأى أن نـصّ «سـادوم وعامـورة» هو من أجمل نصـوص الأدب الفرنسـي.



جوليا كريستيفا

كتبـت كريسـتيفا كتابـاً مهمّـاً عـن بروسـت، عنوانـه «الزمـن الحسّـاس. بروسـت والتجربـة الأدبيـة - Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire» (غاليمـار، 1994). وفـي مقابلـة، أجرتها معها جريـدة «لاكروا»، فـي (11) آب، أغسـطس (2015)، قالـت: «بينمـا كنـت تائهـة فـي الجمـل اللولبية التـي لا تنتهـي، والأسـلوب الـذي سـاق

(2500) شخصية بروستية، تلاشت صورة الرجل الراوي في تلك الكوميديا البشرية الهائلة والضائعة، التي استعيدت في الزمن الحساس[...]. لو كان عليّ أن أتوقَّف عند العاصفة الهوجاء التي يثيرها بروست فينا، لقلت إنها حلوى المجدلية (المادلين)، تارةً، أو جرسيات مارتانفيل، أو شجيرة الزعرور، أو الحذاء الأحمر الذي انتعلته أوريان دو غيرمانت، أو الشامة التي تغيّر مكانها في وجه ألبيرتين، أو صراخ البارون دو شارلوس وهو يُساط في الماخور». وعندما سألها أحد الطلّاب: لماذا تُدرِّسين بروست في الجامعة؟ أجابت: «إنه عملاق الأدب الفرنسي في القرن العشرين، إنه أشبه بأولئك العمالقة الذين ذُكروا في الزمن المستعاد، وشغلوا الزمان والمكان. لقد اعتبره معاصروه كطفل ومتحذلق. وحاول الروائيون الذين أتوا بعده أن يتجاهلوه، ولم يعلّق على عمله إلا بعضهم مثل مورياك، وباتاي، وبلانشو. وكان على الملتزمين سياسياً أن يخشوا تهكّمه الأنيق، وتراجَعَ الشكلانيون أمام حسِّيته وشخصيّاته وحبكاته ورؤيته الماورائية. ما زال بروست لغزاً [...]. وخلافاً لبرغسون، وهيدغر، يقترح بروست الرواية كوسيلة لعقلنة هذا الزمن».



بول ريكور

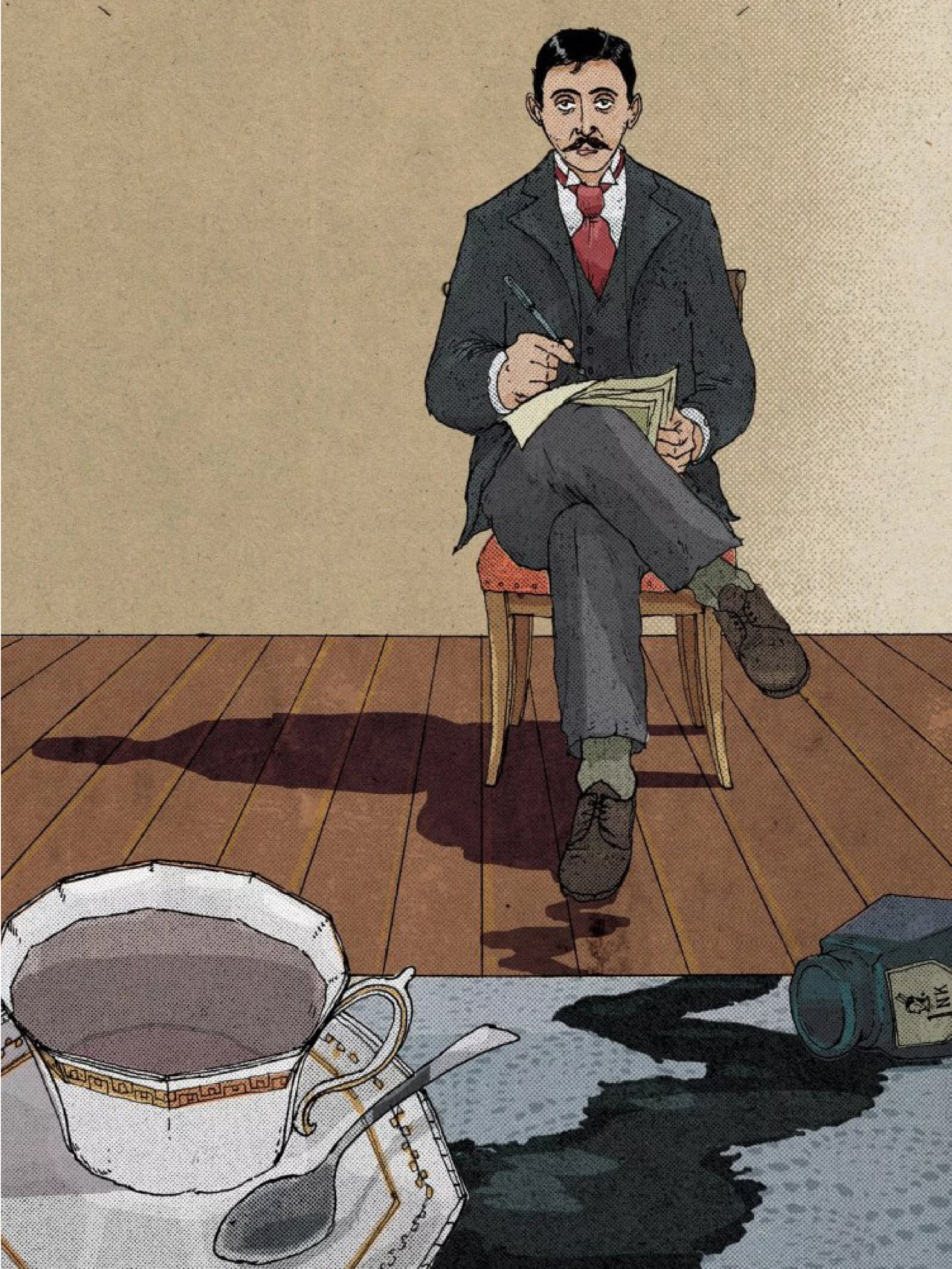
لقد وضع ريكور، في كتابه «الاستعارة الحيّة - La Métaphore vive» عام (1975)، أسس المقاربة بين الفلسفة والأدب ونظريّة الجمال؛ وتوقّف عند وظائف الاستعارة في النصّ البروستي، وعند التشبيه الذي أقامه بروست بين الكتاب والكاتدرائية، ورأى أن هذه الاستعارة هي مفتاح لتأويل السباعية، انطلاقاً من مقولة تداني الأسماء ودلالاتها. وفي كتابه «الزمن والسرد - Temps et récit» عام (1984)، توقَّف عند مقولة الزمن، وحلّلها في رواية «السيِّدة دالوي» (1925) لفيرجينيا وولف، ورواية «الجبل السحري» (1924) لتوماس مان، وسباعية بروست. ويخلص إلى التساؤل التالي: «أليست استعادة الانطباعات عن طريق الذاكرة ثم التعمّق فيها، وإيضاحها، وتحويلها إلى ما يعادلها من الذكاء؟، أليس كلّ ذلك هو أساس العمل الفني؟» (ص 405).



شيخ البروستيِّين «جان إيف تادييه»

ألّف تادييه ثمانية كتب عن بروست، بالإضافة إلى نشره السباعية في سلسلة «لابلياد». وفي كتابه «مارسيل بروست. ترسيمة ملحمة» (2019)، يذكر أن بعض الناس كانوا يسألونه عن كيفية تعرّفه إلى عالم بروست، فأجابهم -بما معناه- أن لغة العيون لا تخطئ. ويذكر أن صداقته مع بروست تمّت من خلال كتبه، ويروي نشأة هذه الصداقة. يذكر أن مكتبة أمّه كانت تحتوي على بعض كتب بروست، وبطبعات فاخرة، وقد بيعت هذه الكتب في ظروف خاصّة، فراح يبحث عنها، بعد أن شغف ببروست، دون أن يجد لها أيّ أثر. ويذكر أنه، في فتوّته، استمع إلى الأب اليسوعي جوزيف توما - الذي أصبح واعظاً في نوتردام - وهو يقرأ، بصوته الجهوري الرائق، نصّ البلاطتَيْن غير المستويتَيْن، فتحركت مشاعره نحو بروست، على الرغم من سيطرة جان بول سارتر على الساحة الأدبية، واعتباره بروست «داعية للثّقافة البورجوازية». فانبعثت لديه كومبريه من فنجان شاي كما انبعثت مدينة البندقية من مسام حجر أبيض. وانكبّ الشابّ تادييه، في الخمسينات، على قراءة بروست، وراح يتحسَّس لديه معنى الفنّ والموت، وبدأ يحفظ بعض نصوص بروست عن ظهر قلب. وعند قبوله في المدرسة العليا للمعلمين، أهداه والداه نسخة من السباعية التي صدرت عام (1954) في سلسلة «لابلياد». وبعد حصوله على شهادة التبريز، أكبّ على كتابة أطروحة الدكتوراه عن شعرية بروست، فركّز على صورة الزمن الكاتدرائية التي سيطرت على بنية السرد، وأمضى عشر سنوات في كتابة هذه الأطروحة التي ناقشها عام (1970). ونُشرتها «دار غاليمار» عام (1971)، دون أن تتغيَّر كلمة واحدة فيها. وعام (1982)، كلّفته الدار نفسها بالإشراف على طبعة جديدة للسباعية، عملت فيها مجموعة من الباحثين الفرنسيِّين، والبريطانيِّين، واليابانيِّين، والتايلانديِّين، بإشراف تادييه، وقد صدرت، عام (1989) بأكثر من (7000) صفحة. ثم طلبت منه «غاليمار» سيرة مفصّلة لبروست تكون مساعدة لفهم السباعية، فأنجزها في ستّ سنوات، في (958 صفحة).

وفي كتابه الأخير عن بروست، يقول تادييه: «كيف تأتّى هذا المجد العالمي لبروست، الذي يعتبره أكبر كاتب في القرن العشرين؟ كيف ينظر الصينيون إلى دوقة الغيرمانت؟، وكيف ينظر اليابانيون إلى بلدة كومبريه؟، وكيف ينظر هواة موسيقى الروك إلى سوناتا فانتوي؟ وكيف تأسر انتباهنا هذه الصفحات الطويلة التي تكاد تفتقر إلى المغامرات؟ كيف نرى التحليلاتِ الكثيرة التي توقف السرد، نحن -المستعجلين جدّاً، والممارسين الدائمين لتنقيل المحطّات التلفزيونية؟» (ص 316). يجيب تادييه: «لو لم يثوّر بروست فنّ الرواية، ما تحقَّقت هذه النهضة»، وهو الذي ربط الأدب بباقي الفنون: كالرسم، والموسيقى، والعمارة؛ وهو الذي استكشف العوالم الجوّانية للإنسان، هو الذي حلَّلَ المجتمع الباريسي إبّان فترة العصر الجميل، ولم يكن بروست يبحث عن بطل لسباعيَّته، كان يريد الوصول إلى كلّ واحد منّا، وكان يريد أن يُفهمنا معنى الحياة والموت. أراد، من خلال الفنّانين والموسيقيِّين والمعماريِّين، أن يصل إلى رؤية شفّافة وأنيقة للعالم.





مقتطفات من سباعيّة بروست

جانب منازل سوان

كثيراً ما أويت إلى سريري في ساعة مبكِّرة، وكانت عيناي، أحياناً، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعة لا تدع لي متّسعاً من الوقت لأقول فيه: «إنّني أنام». وبعد نصف ساعة توقظني فكرة أن الوقت حان للبحث عن النوم، فأبتغي وضعَ المجلّد، الذي أظنّ أنّه لا يزال بين يديّ، وإطفاءَ شمعتي، إذ إنّي ما كففت، في نومي، عن التفكير فيما قرأت منذ قليل، ولكن هذه الأفكار أخذت مجرًى خاصّاً بعض الشيء، فبدا لي أنني بنفسي ما يتحدَّث عنه الكتاب: كنيسة، ورباعيّ، والتنافس بين «فرانسوا الأوّل» وشارل الخامس. يظلّ هذا الاعتقاد لبضع ثوانٍ بعد استيقاظي، ولا يصدم عقلي، ولكنّه يثقل عيني وكأنّه قشور عليهما، فيَحول دون أن ينتبها إلى أن الشمعدان لم يعد مضاءً، ثم يصبح مستحيل الإدراك، شيئاً فشيئاً، مثله مثل أفكار حياة سابقة بعد التقمّص، فينفصل عني موضوع الكتاب، وأصبح حرّاً في أن ألتصق به أو لا ألتصق، وكنت أستعيد الرؤية في الحال، وأعجب كثيراً أن ألاقي من حولي ظلاماً رفيقاً ومريحاً لناظريّ، وربّما كان لفكري أكثر من ذلك، إذ يبدو له بمنزلة أمر لا سبب له، يمتنع على الإدراك، بمنزلة أمر غامض، في الحقيقة. (ص 153).

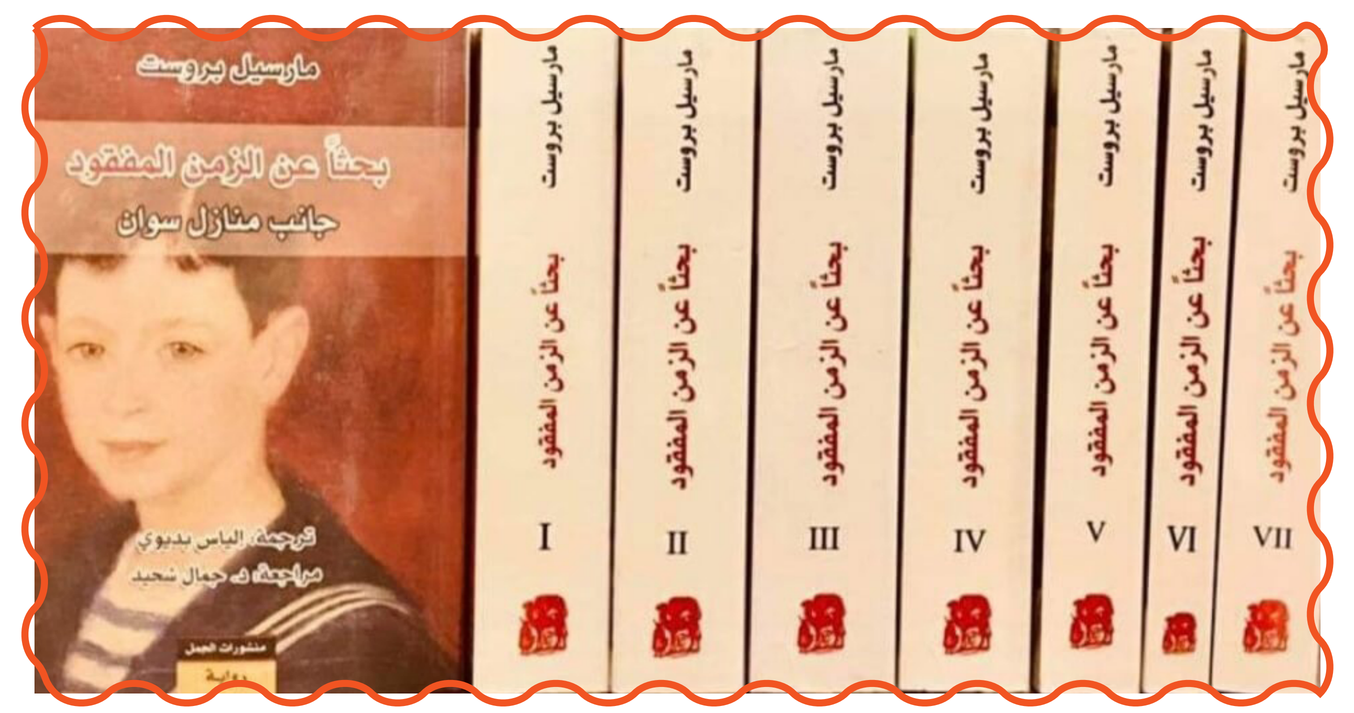
[...]

وفجأةً، برزت لي الذكرى. لقد كان ذلك الطعم طعم قطعة الحلوى الصغيرة التي تقدّمها لي، صباح الأحد، في «كومبريه» (لأنني ما كنت أخرج في ذلك اليوم قبل أن يحين القدّاس)، خالتي «ليوني» بعد أن تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون، حينما كنت أذهب لتحيّتها في الصباح، في غرفتها. ولم تذكّرني رؤية قطعة الحلوى الصغيرة بشيء قبل أن أتذوّقها، لأن صورتها -ربّما- تخلّت عن أيّام «كومبريه»، بعد أن اتّفق لي مشاهدة الكثير منها، مذ ذاك، على رفوف بائعي الحلوى، دون أن آكلها، فارتبطت بأخرى أحدث زماناً؛ وربّما لأنّه لم يبقَ شيء من هذه الذكريات التي هُجرت زمناً طويلاً خارج الذاكرة، فانفرطت كلّها. وزالت الأشكال أو فُقدت، بعدما دبّ فيها النعاس، قوّة الانتشار التي تسمح لها بملاقاة الوعي (ومن ضمنها، كذلك، شكل الحلوى الصغيرة الصدفيّ الذي يقطر شهوة من خلف ثنياته المتَّشحة بالتزمُّت والورع). على أنّه في حين لا يظلّ شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء، فإن الرائحة والطعم وحدهما -وهما أشدّ هشاشةً لكنهما أطول عمراً، وأكثر شفافية، وأشدّ استمراراً، وأوفر أمانة- يظلّان، فترة طويلة، كمثل الأرواح يتذكَّران، وينتظران، ويأملان فوق خراب كلّ ما عداهما، ويحملان دون خور، على قطرتهما غير المحسوسة، بناءَ الذكرى المترامي. (ص 199 - 200).

***

في ظلال ربيع الفتيات

وقد سبق لجهد «إيلستير» في ألّا يعرض الأشياء على مثل ما يعلمها، بل وفق تلك الأوهام البصريّة التي تؤلّف نظرتنا الأولى، أن قاده، بالضبط، إلى توضيح بعضٍ من قوانين





المنظور، وهي -إذ ذاك- أشدّ إذهالاً لأنّ الفنّ كان الأوّل في إماطة اللثام عنها. فيبدو نهرٌ بسبب انعطاف مجراه، وخليجٌ بسبب تقارب الجروف الظاهر كأنهما يحفران وسط السهل أو الجبال بحيرةً مغلقة، تماماً، من كلّ جانب. وفي لوحة أخذت من «بالبيك» في يوم صيف قائظ، كان يبدو فيها انحسار للبحر داخل أسوار من الغرانيت الورديّ اللون، وكأنّه ليس من البحر الذي يبدأ في نقطة أبعد. ولم يكن يوحي بتواصل المحيط سوى طيور النورس التي تحوم حول ما يبدو للناظر أنّه من الحجر، فتتنسّم، على العكس، نداوة الماء. وثمّة قوانين أخرى كانت تُستخلص من تلك اللوحة نفسها، كرشاقة الأشرعة البيضاء القزمية على حضيض الجروف الضخمة، وكانت تبدو فوق المرآة الزرقاء كأنّها فراشات غافية، وبعض صنوف التعارض بين شدّة سواد الظلال وشحوب الضوء. فقد حظي تلاعب الظلال هذا، الذي جعلته الصورة الفوتوغرافية، مبتذلاً، بدوره، باهتمام «إيلستير» إلى حدّ أن طاب له، فيما مضى، أن يرسم لوحاتِ سرابٍ حقيقي يبدو فيه حصن يُتَوِّجُه برجٌ على هيئة حصن دائريّ، تماماً، يعلوه برج في قمّته، وفي أسفله، برج مقلوب؛ إمّا لأن النقاء الخارق في طقس صحو قد أضفى على الظلال، التي تنعكس في الماء، صلابة الحجر وبريقَه، وإمّا لأنّ الضباب الصباحيّ جعل الحجر في مثل ضبابيّة الظلال. كذلك كان يبدأ، وراء البحر، خلف صفّ من الحِراج، بحرٌ جديد يلوّنه غروب الشمس بلون الورد، وإن هو إلا السّماء. كان النور الذي يبتدع، أجساماً صلبة جديدة، يدفع بهيكل المركب الذي يرسل عليه ضياءه إلى خلف الهيكل الذي بقي في الظلّ، فيقيم وكأنه درجات سلّم من الكريستال على الصفحة المستوية على الصعيد الماديّ، ولكن الإنارة تكسّرها.. صفحة البحر في الصباح. وكان النهر الذي يجري تحت جسور المدينة قد تمّ رسمه من نقطة يبدو منها مقطّع الأوصال، تماماً، ينبسط، ههنا، على شكل بحيرة، ويدقّ، هناك، فإذا هو خيط ماء، ويقطعه، في مكان آخر، قيام هضبة دونه تتوّجها الأشجار، وإليها يبادر إنسان المدينة، في المساء، إلى تنسّم هواء المساء العليل، وما كان يؤمّن انتظام خطوط هذه المدينة المزعزعة سوى خطّ قباب الأجراس العموديّ الذي لا ينثني، تلك القباب التي لا تذهب صعداً بل هي تبدو -بالأحرى، بحسب شاقول الثقالة الذي يرسم الإيقاع كأنّما في لحن سير ظافر- وكأنها تمسك الكتلة التي تفوقها إبهاماً، كتلةَ المنازل المتناضدة في الضباب، معلّقة من تحتها، على امتداد النهر المحطّم المفكّك. (ص: 461 و462)

***

جانب منازل غيرمانت

وبعد مرور بضع ساعات، استطاعت «فرانسواز»، للمرّة الأخيرة، أن تسرّح ذلك الشعر الجميل دون أن تعذّبه. وكان متشيّباً، فحسب، وبدا حتّى ذاك أصغر سنّاً منها. أمّا الآن، فقد كان -على العكس- الوحيد الذي يفرض إكليل الشيخوخة على المحيّا الذي عاد فأضحى فتيّاً، وقد زالت منه التجاعيد

والتقلّصات والتهدّل والتوتُّر والارتخاء، أضافها إليه العذاب منذ العديد من السنين. وكما كان شأنها في الزمن البعيد الذي اختار لها أهلها فيه زوجاً، كانت النقاوة والطاعة تخطّان ملامحها خطّاً ناعماً، والوجنتان تلتمعان بعفيف الأمل وحلم بالسعادة، وبهجةٍ بريئة هدمتها السنون شيئاً فشيئاً. ولقدْ حملت الحياة معها، في انسحابها، خيبات الحياة، فتبدو ابتسامة وكأنّها حطّت على شفتَيْ جدّتي. وفوق ذاك السرير الجنائزي، كان الموت، شأنه شأن نحّات العصر الوسيط، قد مدّدها بهيئة فتاة شابّة. (ص 384)

***

ألبيرتين المختفية

«إن الآنسة ألبيرتين قد رحلت!». كم يكون الألم النفسي أعمق غوراً من علم النفس ذاته! منذ لحظة! بينما كنت أحلِّل نفسي، ظننت أن هذا الفراق النهائي هو ما رغبتُ فيه، فعلاً؛ وقارنتُ المتع التافهة التي كانت تؤمّنها لي «ألبيرتين» بغنى الرغبات التي كانت تمنعني من تحقيقها (وبينها أن تأكيد حضورها في بيتي، وضغط الجوّ الأخلاقي لديّ، قد شغلا مكان الصدارة في نفسي. ولكن عندما وافاني أوَّل خبر عن رحيلها، لم يعودا يستطيعان الدخول في منافسة معها، لأنهما تبدَّدا دون تأخير)، فوجدت نفسي في وضع دقيق، واقتنعت أنني لم أعد أريد رؤيتها، وأنني لم أعد أحبّها. ولكن هذه الكلمات: «إن الآنسة ألبيرتين قد رحلت!» راحت تثير ألماً في قلبي، ألماً يخالجني، لن أقوى على مقاومته طويلاً. كان عليَّ أن أوقف هذا الألم حالاً. ولأنني أعطف على نفسي كما تعطف أمّي على جدَّتي المحتضرة، كنت أقول، بالنيّة الطيِّبة نفسها التي تدفعنا إلى تجنيب أحبابنا آلامَهم: «اصبر لحظة اخرى، سيجدون لك دواءً، كن هادئاً، لن يتركوك تتألَّم هكذا». (ص 5 - 6)

[...]

كان خيالي يبحث عنها في السماء التي كنّا ننظر إليها معاً في العشيات. وخلف ضوء القمر هذا، الذي كانت تحبّه، حاولتُ أن أرفع إليها حناني كي يُسلّيني عن الموت، وكان هذا الحبّ نحو شخص ناءٍ عبادةً، فكانت أفكاري تصعد إليها كابتهالات. إن الرغبة قويّة جدّاً، وتولّد الإيمان؛ كنت أظنّ أن ألبيرتين لن تذهب لأنني كنت أرغب في ذلك؛ ولأنني كنت أرغب في ذلك ظننت أنها لم تمت؛ فرحت أقرأ كتباً حول الطاولات الدائرة[1]، وبدأت أومن أن خلود النفس ممكن، لكن ذلك لم يكفني. كان يجب أن أجدها بجسدها، بعد الموت، كما لو أن الخلود يشبه الحياة. ماذا قلت: «يشبه الحياة» ؟، كنت أكثر تطلُّباً، أيضاً. لم أكن أريد أن أفقد، مرّة واحدة، بالموت، مُتَعاً، ليس الموت وحده ما يحرمنا منها؛ فبدونه ينتهي بها الأمر إلى الاضمحلال؛ وقد بدأتْ، فعلاً، تضمحلّ بفعل العادة القديمة وأشكال الفضول الجديدة. ثم تغيَّر -شيئاً فشيئاً- حتى جسدُها في الحياة، ويوماً بعد يوم سأعتاد هذا التغيّر. ولأن ذكراي لم تورد عنها إلّا بعض الأوقات، ودّت (لو أنها عاشت) أن تراها غير ما كانت عليه؛ ما كانت تبغيه هو معجزة تستجيب للحدود الطبيعية والاعتباطية للذاكرة التي لا تستطيع الخروج من الماضي. (ص 101 - 102).

***

الزمن المستعاد

إن الحياة الحقيقية، الحياة البيّنة والمكتشفة أخيراً، الحياة التي نعيش ملأها، بالتالي، هي الأدب. هذه الحياة هي التي، بمعنى من المعاني، تسكن في لحظة، عند جميع البشر، كما تسكن عند الفنّان، ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى توضيحها. وهكذا، يزدحم ماضيهم بقوالب جاهزة عديدة تبقى عديمة الفائدة، لأن الذكاء لم «يطوِّرها». هذه هي حياتنا، وحياة الآخرين، أيضاً؛ ذلك أن الأسلوب لدى الكاتب، شأنه شأن اللون عند الفنّان، ليس مسألة تتعلّق بالتقنية بل بالرؤيا، فهو كشف يستحيل تحقيقُه بطرق مباشرة وواعية، كشفٌ للتباين النوعي في الشكل الذي يتجلّى لنا فيه العالم، فلولا الفن لتبقّى هذا التباين سرّاً أبدياً لكلّ شخص. وبالفنّ وحده، نستطيع أن نخرج من ذواتنا، ونتعرَّف إلى رؤية الآخرين لهذا العالم، فرؤيتهم تختلف عن رؤيتنا، والمشاهد التي لدينا ما زالت مجهولة كتلك التي يمكن أن تكون للقمر. فبفضل الفنّ، بدل أن نشاهده عالماً واحداً - وهو عالمنا - نراه يتكاثر بتكاثر الفنّانين الأصلاء، وبتكاثر العوالم التي نستطيع اكتشافها، وكلّها تختلف فيما بينها اختلافَها عن تلك الهابطة في اللامحدود، وبعد أن أفلَ البريقُ الذي كان ينطلق منها، أتى فنّانون من أمثال «رامبرانت-Rembrant»، و«فيرمير-Ver Meer» ليطلقوا إلينا أشعَّتها الخاصّة، وما زالوا يطلقونها. (ص: 234 و235)

[...]

أجل. إن فكرة الزمن التي كوّنتُها، مؤخَّراً، في هذا الكتاب، تقول إنه قد حان الوقت لكي أبدأ. لقد آن الأوان، فعلاً؛ ولكن (وهذا يبرّر القلق الذي استحوذ عليّ حين دخلت إلى الصالة، عندما أعطتني هذه السِحَن الهرمة مفهوم الزمن الضائع)، هل ما زال الوقت مُتاحاً؟، وهل ما زلت مستعدّاً؟ إن للفكر مَشاهده التي لا يُسمحُ له بتأمُّلها إلّا لبعض الوقت. لقد عشت مثل رسّام يَصعد طريقاً يطلّ على بحيرة، تحجب رؤيتَها عنه ستارةٌ من الأشجار والصخور، ثم يلمحها من خلال فتحة صغيرة. إنها، الآن، أمامه بالكامل، فيتناول، عندئذ، ريَشَ الرسم. ولكن، فجأة، يهبط الليل فلا يستطيع أن يرسم، ثم لا يعود النهار يشرق عليها ثانية. إلّا أن شرط كتابي الذي تصوُّرتُه، منذ برهة، في المكتبة، هو أن أعمّق انطباعاتي التي يجب استحضارُها، أوّلاً، عن طريق الذاكرة. لكن ذاكرتي مُستهلكة.

في البداية، قبل أن أباشر بأيّ شيء، كنت قلقاً، حتى ولو أني اعتقدت بأنه لا يزال أمامي الكثير من الوقت، (عدّة سنوات، ربَّما)؛ وذلك بسبب صغر سنّي، ولكن، في الحقيقة، ربَّما تَدقُّ ساعتي بعد عدّة دقائق. (ص: 394 و395)

[...]

خلال النهار، كنت أحاول، غالباً، أن أنام. إذا أردت أن أعمل،

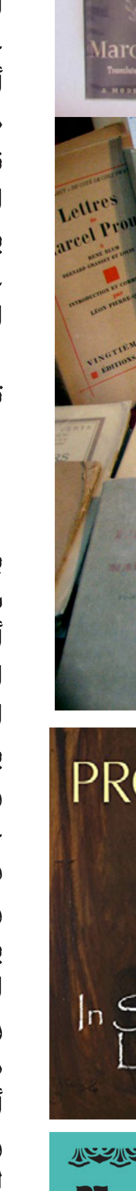
فإن ذلـك يكـون فـي الليـل. لكنـي كنـت بحاجـة إلـى ليـالٍ كثيـرة: مئـة ليلـة، أو ربّمـا ألـف. وسـوف أعيـش فـي قلـق لأننـي لا أعـرف مـا إذا كان سـيّدُ قـدري أقـلَّ رأفـةً مـن السـلطان شـهريار. وعندمـا أقطـع حكايتـي فـي النهـار، أتُـراه يقبـل تأجيـل موتـي، ويسـمح لـي باسـتئناف البقيّـة فـي الأمسـيّة القادمـة. ليـس لأننـي أدّعـي كتابـة «ألـف ليلـة وليلـة»، مـن جديـد، أو كتابـة مذكّـرات «سـان سـيمون»، التـي كُتبـتْ، هـي الأخـرى، فـي الليـل، ولا أيّـاً مـن الكتـب التـي أحببتهـا فـي طفولتـي السـاذجة، والتـي تعلقـتُ بهـا بشـكل خرافـيّ كمـا تعلَّقـت بقصـص حبّـي، حتـى أنّـي لـم أعـد أسـتطيع أن أتصـوّر كتابـاً آخـر مختلفـاً، دون أن أشـعر بالرعـب. ولكـن مثل «إلسـتير شـاردان-Elstir Chardin»، لا يمكننـا إعـادة صياغـة مـا نحـبّ إلّا إذا أنكرنـاه. لا شـكّ فـي أن كتبـي، أيضـاً، وكذلـك كيانـي الجسـديّ، سـوف يـؤولان إلـى المـوت، فـي يـوم مـن الأيّـام، ولكـن يجـب أن نرضـخ للمـوت. يجـب أن نقبـل بأننـا لـن نكـون هنـا بعـد عشـرة أعـوام، وبـأن كتبنـا لـن تبقـى بعـد مئـة عـام. إن الاسـتمرار الأبـدي ليـس مقـدَّراً للكتـب أكثـر مـن البشـر.

سـيكون كتابـاً بطـول «ألـف ليلـة وليلـة» ربّمـا، ولكنـه مختلـف، تمامـاً. (ص 403)

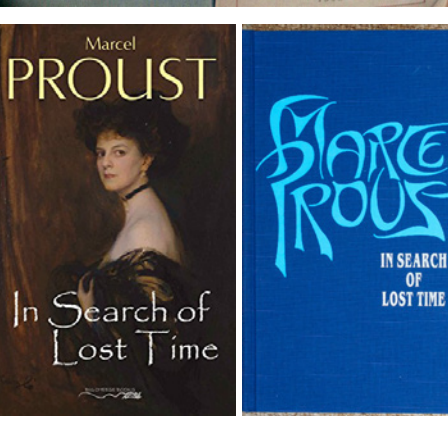
[...]

فهمـت، الآن، لمـاذا ترنّـح دوق الـ«غيرمانـت»، الـذي أُعجبت بـه وأنـا أراه جالسـاً علـى الكرسـي. لقـد هـرم قليـلاً مـع أنـه يحمـل سـنوات عديـدة أكثـر منـي بكثيـر، لكنه مـا إن هَـمَّ بالنهـوض، وأراد أن يقـف، ترنّـح علـى سـاقيه المرتخيتَيْن كأرجـل رؤسـاء الأسـاقفة المسـنّين الذيـن لا يحملـون أي شـيء صُلْـب، باسـتثناء صليبهـم المعدنـي، فيهـرع إليهـم الإكليريكيـون الشـباب والأقويـاء، ولـم يتقـدّم الـدوق إلّا مرتجفـاً كورقـة، علـى القمّـة الوعـرة، لثلاثـة وثمانيـن عامـاً، كمـا لـو أن النـاس يحطّـون ثقلهـم علـى عكّازات حيّـة، يـزداد طولهـا بلا توقّـف، حتى تتجاوز ارتفـاع برج الأجراس فـي بعـض الأحيـان، فتجعـل مشـيتهم، فـي النهايـة، صعبـةً ومحفوفـةً بالمخاطـر، ومنهـا فجأة يسـقطون (تُرى، ألهذا السـبب يسـتحيل الخلـط بيـن وجـوه المسـنّين، حتـى بالنسـبة إلـى أكثـر النـاس جهـلاً، وبيـن وجـوه الفتيـان، فـلا تبـدو إلا مـن خـلال رصانـة تغلّفهـا كنـوع مـن الغيـوم؟)، وخفـتُ لأن عـكازيّ كانـا طويلَيْـن جـداً تحـت قدمـيّ، وبـدا لـي أن قوّتـي قـد خـارت، ولا أسـتطيع أن أحافـظ طويـلاً علـى هـذا الماضـي الـذي تشـبّثَ بـي، وراح يهـوي، وينـأى. ولكـن لـو اسـتمرّت هـذه القـوّة مـدّةً تُتيـح لـي إنهـاء كتابـي، فلـن أتـردّد فـي وصـف النـاس أوّلاً، حتـى لـو صوّرتهـم ككائنـات قبيحـة تحتـلّ حيّـزاً كبيـراً إلـى جانـب المكان الضيّـق المخصّـص لهـم فـي الفضـاء، بـل -علـى العكـس- حيّـزاً ممتـدّاً بـلا حسـاب لأنهـم يدركـون، كلّ بـدوره، شـأنهم شـأن العمالقـة الغارقيـن فـي السـنوات، أن الأزمنـة التـي عاشـوها متباينـة جـدّاً، وتخلّلتْهـا أيّـامٌ وأيّـام عبـر الزمـان.

Fin- النهاية (ص: 408 و409)











الهوامش

1 - تحضير الأرواح، (المترجم).


بروست (تصوير: بول نادار، 1887)

يوسف المحيميد:

شخصيّاتي تتمرَّد عليَّ، وتهرب منِّي

يُعَدّ يوسف المحيميد (1964) من أبرز الروائيِّين السعوديّين. صدر له العديد من الأعمال القصصية، منها «ظهيرة لا مشاة لها» - «رجفة أثوابها البيض» - « أخي يفتِّش عن رامبو»، وفي الرواية «لغط موتى» - «فخاخ الرائحة» - «القارورة» - «نزهة الدلفين» - «الحمام لا يطير في بريدة» - «غريق يتسلّى في أرجوحة». ترجمت بعض أعماله الروائية إلى الإنجليزية، والفرنسية، وهو حائز على جائزة «أبو القاسم الشابي للرواية العربية»، عن روايته «الحمام لا يطير في بريدة»، وجائزة «الزياتور» الإيطالية للأدب العالمي، عن روايته «فخاخ الرائحة»، وجائزة وزارة الثقافة والإعلام لمعرض الرياض الدولي للكتاب، عن روايته للفتيان «رحلة الفتى النجدي».

في هذا اللقاء، نتعرَّف إلى تجربته، وإلى آرائه تجاه واقع الرواية السعودية.

بدأت مسيرتك بكتابة القصّة القصيرة، ثم انتقلت إلى عالم الرواية. هل كانت كتابة القصّة نوعاً من التدريب سعياً لكتابة الرواية؟

- لا، طبعاً. القصّة القصيرة فنّ عظيم وعميق، هو فنّ اللحظة، والمشهد، فنّ مستقل ومختلف عن الرواية، وما زلت أكتب القصّة بين الفينة والأخرى، وقد أصدرت مجموعة «أخي يفتِّش عن رامبو» بعد ثلاث روايات، وعدت، مجدَّداً، إلى الرواية. كما أن القصّة القصيرة من أهمّ قراءاتي اليومية، وكلّما اكتشفت اسماً فاتناً في القصّ العربي شعرت بأن القصّة العربية ما زالت بخير، مثل العراقي حسن بلاسم، الذي لم يفاجئنا، فحسب، بل كان صوته مميَّزاً حتى في بريطانيا، وكذلك الأسماء المعروفة التي لم تكفّ عن كتابة القصّة كإبراهيم أصلان، الذي لم يفقد حساسية كتابته القصصية حتى في أعماله الأخيرة، مثل «حجرتان وصالة» التي استلهم فيها اليومي والعادي، وصنع منهما أدباً عميقاً.

كيف تعقد المقارنة بين هذين العالمَيْن؛ عالم الرواية، وعالم القصّة؟

- في حين أن القصّة شظية من حياة، الرواية حياة كاملة، شاسعة، قد أذهب فيها إلى الماضي، وإلى المستقبل من خلال أجيال من البشر، الرواية تذهب عميقاً في أعماق الشخصيات النفسية، شخصيات الرواية تصاحبني لأيّام وشهور وسنوات، نصبح فيها أصدقاء أو أعداء، بعضها يستولي، فعلاً، على يومي، كشخصية هشام، مثلاً، في روايتي الأخيرة «أكثر من سلالم»، التي تمثِّل شخصية صديق نبيل ورائع، أتمنّى، فعلاً، لو أصادفه يوماً، ويصبح صديقاً أبدياً.

من بين ما تناولته روايتك «أكثر من سلالم»، موضوع الهويّة. كيف نشأت فكرة هذا الموضوع، في هذا العمل؟

- الرواية فيها حكايتان؛ حكاية محورية بشخصية رئيسة هي رشا، وحكاية أخرى ثانوية تتقاطع معها، وتشتبك معها، عن فتاة أميركية الأمّ، سعودية الأب، هي سارا أو ليليان، تفتقد وطنها، ووالدها، وأسرتها، بين هاتَيْن الشخصيَّتَيْن تنشأ صداقة، بل حوار بين أزمتَيْن، وصراع بين شخصيَّتَيْن يجمعهما وطن، وتفرِّقهما خيانة، فتاة تبحث عن هواء حرّ، وأخرى تبحث عن هويّة، لتتكشّف قضية إنسانية قديمة جديدة: أبناء من آباء سعوديِّين وأمّهات أجنبيّات، منقسمون بين واقع أمّهاتهم وثقافاتهن، وحلم آبائهم الهاربين. وقبل كلّ ذلك، هي حكايات وحالات إنسانية تعاني الشتات، وتشظّي الأرواح والثقافات والانتماءات، وأعتقد أن حالة الشتات وتشظّي الهويّة يعاني منها الإنسان العربي، حتى وهو داخل وطنه.

نقلت بعض أعمالك إلى السينما. هل تجد، في السينما، فضاءات مفتوحة تمنح الرواية حياة جديدة؟

- منذ نحو عشر سنوات، تقريباً، وأعمالي تحظى باهتمام المخرجين في التلفزيون والسينما، حتى أن رواية «القارورة» تمَّت كتابة خمس حلقات منها، لكنها تواجه أزمة إنتاج جيّد، فيرى المخرجون أن ما تخصِّصه القنوات المنتجة لا يكفي لإنتاج عمل جيّد، وأنا -شخصياً- لا أتدخَّل، أبداً، في هذه المسائل، دوري يقتصر على الموافقة على إنتاج العمل تلفزيونياً، ومراجعة



السيناريو المكتوب فحسب، وهناك قنوات اشترطت أن أتولَّى كتابة السيناريو لرواياتي، فاعتذرت، لأن مهنة السيناريست تختلف، تماماً، عن مهنة الروائي، صحيح أنني كتبت الروايات، لكنني لا أملك تحويلها إلى سيناريو. قد أبدي وجهة نظري حول سيناريو مكتوب عن رواية لي، لكنني لست مهيَّأً لكتابة السيناريو، وأحترم مهنة السيناريست، وأدرك أنها مهنة مختلفة، لها شروطها وجوانبها الإبداعية؛ وأعتقد أن السينما تفتح نوافذ جديدة لقراءة الرواية، لكنها لا تمنحها الخلود، ما يمنح الرواية الخلود والبقاء هو قدرتها على تجاوز عتبة الزمن، وجدران اللّغات والثّقافات، هو أن تحمل شرطها الإنساني، وقابليَّتها للتناول، وإعادة الإحياء بين الأجيال والثّقافات المختلفة.

إلى أي مدى تتعايش مع شخوص روايتك؟

- أحاول، دائماً، أن أودِّعها، حين تخرج من نافذة مكتبي، وتصبح بين دفَّتَيْ كتاب، أن أتجاوز حضورها الذهني في حياتي ما إن تصدر الرواية، لكنني أستعيدها مضطرّاً، بين الفينة والأخرى، إمّا بسبب الترجمة وتواصل المترجمين معي للاستفسار حول كلمة أو عبارة، فأضطرّ إلى العودة إلى النصّ، أو بسبب مروري بأماكن في الرياض أو غيرها، مرَّت بها شخصياتي الروائية.

يلاحَظ أن معظم شخصيات رواياتك تأتي من الهامش. هل المطلوب من الأدب تشخيص الواقع، وطرح الأسئلة، أم تغيير هذا الواقع، وإيجاد أجوبة؟

- الأدب لا يقدِّم حلولاً، ولا يغيِّر الواقع، بل يسائله، ويحاوره. هو يكشف الواقع، أو المخبوء في النفس، وأنا ألتقط شخصياتي من الهامش أو من الوسط، لأن حيواتها مليئة ومزدحمة، وتحتاج إلى منحها حقّ التعبير عن ذواتها أكثر من غيرها؛ لهذا السبب أمنح قلمي لهؤلاء المنسيِّين، فأعيدهم إلى الضوء.

الواقع، أحياناً، أكثر شراسةً وحدَّةً ممّا نكتب من روايات، قبل سنوات، قرأت «موسوعة العذاب»، وكنت أظنّ أن فيها مبالغات وخيالات، لكن ما حدث، في السنوات الأخيرة، في بعض الدول العربية، كشف لي أن الواقع، أحياناً، يفوق الكتب والمخيِّلة.

أنت من أبرز الروائيِّين السعوديِّين الساعين إلى تأسيس رواية جديدة. كيف تصف ملامح مشروعك الروائي؟

- أطمح، في مشروعي الروائي القصير، إلى كتابة نصّ حميم وصادق؛ ليس نصّاً مفتعلاً، ولا متعالماً، ولا متعالياً على القارئ، بل يمسك بيد القارئ، بهدوء وحبّ، ليقوده إلى دهاليز معتمة بعض الشيء، ليست مكشوفة تماماً، ولا مظلمة، أحاول أن أجعل القارئ صديقاً في مقهى، لا أتركه يغادر الطاولة إلّا بعد أن أسرد عليه ما أريد، حتى وإن بردت قهوته. يهمُّني أن أستولي على حواسّه كلّها، لأكتشف معه عالماً جديداً، لم نعرفه من قبل. لغتي في النصّ متنوِّعة؛ تبعاً للموقف وللشخصية، لكنها، في المجمل، لغة فنيّة سهلة وسلسلة، وذات روح شعرية. أظنّ أن مشروعي يحاول، دائماً، أن ينتصر للإنسان في مختلف الموضوعات التي تناولتها، تلك الموضوعات التي أعتبرها مهمّة، لكن طريقة تناولها أكثر أهمية.











كيف تتعامل مع النقد، خاصّة أن كتابات كثيرة تراكمت حول منجزك؟ وهل ترى أن الحركة النقدية المحلِّيّة تتابع حركة الإبداع بشكل جيّد؟

- للأسف، لا. منجزي ومنجز أصدقائي الروائيّين يتابعه القرّاء أكثر ممّا يتابعه النقّاد، وتنصفه الجوائز والترجمات، والدراسات الأكاديمية في الجامعات، لكن النقد التطبيقي الذي كان مزدهراً في الثمانينات، مات فعلاً، ولم يعد له أثر. أستطيع القول إن هناك غياباً شبه تامّ عن متابعة الإصدارات الروائية الجديدة.

كيف تنظر إلى المشهد الثقافي في المملكة العربية السعودية اليوم؟، وما تقييمك للمنجز الروائي الذي تصاعد في السنوات الأخيرة ؟

- لم يكن هذا الصعود طارئاً، فالأدب، في السعودية، منذ أواخر السبعينات من القرن الماضي، يضاهي آداب الدول العربية الأخرى، وإن كانت الأسماء قليلة آنذاك، فمن استطاع من أخوتنا النقّاد العرب متابعة المشهد القصصي في السعودية، المتطوّر فنيّاً، خلال فترة الثمانينات، يدرك جيّداً أن ما يحدث، الآن، على المستوى الروائي، هو نتيجة طبيعية لإرهاصات الثمانينات، حيث بدأت الرواية تطوُّرها الفنّي في منتصف الثمانينات، وفي التسعينات أكَّدت حضورها عربيّاً، ومع الألفية الجديدة بدأت رحلة الجوائز والترجمة إلى لغات مختلفة، وأعتقد أنه سيصعد نجمها أكثر مع دخول السينما إلى البلاد، بوجود أعداد كبيرة من السينمائيين والسينمائيات الشباب، الذين يحصدون الجوائز بأفلامهم، في مهرجانات سينمائية عالمية.

كما أن المتمرّسين في الكتابة الأدبية: قصّاً، وشعراً، ومسرحاً، استطاعوا أن يدخلوا الكتابة الروائية متسلّحين بأدواتهم الإبداعية التي تميِّزهم عن غيرهم، فقد جئت أنا، وعبده خال، وأميمة الخميس، وبدرية البشر، وآخرون من حقل القصّة القصيرة، وجاءت رجاء عالم من المسرح، ومحمد حسن علوان من الشعر، وهكذا...؛ لذلك أعتقد أن لتلك الحقول الأدبية تأثيراً في تجاربنا الروائية، فضْلاً عن أننا نخوض أرضاً بكراً في السرد العربي، نكتب من مخزون هائل لا ينضب، وقد نحتاج لأكثر من حياة لنضع هذا العالم المتنوِّع أمام القارئ، مستخدمين أدوات فنيّة عالية للكتابة، فلا تكفي الموضوعات والحكايات، بل لابدّ من أساليب متطوِّرة للكتابة، وهو -ربّما- ما ميَّز هذه التجارب على المستوى العربي.

يُقال إن سبب الاهتمام بالرواية السعودية، في السنوات الأخيرة، راجع إلى تطرُّقها إلى قضايا اجتماعية، لم يُكتَب عنها سابقاً..

- لا، طبعاً. بل لأنها فاجأت العالم العربي، فلك أن تتخَّيل أنه خلال الفترة (1930 - 1989) أي خلال ستّة عقود صدرت (120) رواية سعودية، فقط، بينما خلال عقدين فقط (1990 - 2011)، صدرت ستمئة رواية سعودية، وهذا الكمّ الكبير من الروايات كان مهمّاً ولافتاً، كان طوفاناً لفت أنظار العالم العربي، حتى وإن كان مستوى معظم هذه الروايات متواضعاً فنيّاً، لكن الجيّد والمتميز يظهر، ويزداد -حتماً- بين هذا الكمّ؛ من هنا قفزت الرواية السعودية بجرأة، وحقَّقت في العقد الأوَّل من الألفية الجديد الكثير من النجاحات والشهرة لكتّابها. ومن الطبيعي أن تتجدَّد الرواية، وتنضج أكثر، سواء على مستوى التجارب الإبداعية للكاتب نفسه، أو على مستوى الوطن. أعتقد أننا أمام نضج فنّي بدأ يظهر لدى بعض التجارب الروائية، سواء التجارب المكرَّسة أو الأسماء الجديدة.

ما رأيك في الرواية العربية؟ وهل يمكن القول إنها قد وصلت إلى العالمية؟

- ربَّما كان سقف توقُّعاتنا أكبر بكثير ممّا تحقق للرواية العربية، ظنّنا أن فوز نجيب محفوظ بجائزة «نوبل» عام (1988)، سيجذب الاهتمام العالمي للرواية العربية، كما فعلت الجائزة مع رواية أميركا اللاتينية مثلاً، أو الرواية اليابانية، أو الصينية، وغيرها؛ لكنها لم تقدّم سوى اليسير للرواية العربية، التي لم تزل تنتشر في العالم؛ ببطء، ولا تحقِّق الكثير من الأصداء بعد الترجمة والنشر.

ما الذي تضيفه الجوائز للكاتب؟ وإلى أيّ مدى تمثِّل الجائزة معياراً للحكم على العمل الفنّي؟

- سعادة عابرة ومؤقَّتة، فهي تنويه وإشادة بعمل إبداعي، أو بكاتب، لا أكثر، ومن الطبيعي أنها لا تعني، بالضرورة، جودة العمل وتفوُّقه على غيره، لأنها نتاج لجنة تحكمها ذائقة محدَّدة، وربما تقيِّدها شروط أخرى بعيدة عن فنيّة العمل؛ لذلك، الجوائز ليست معياراً كافياً لجودة هذا العمل أو ذاك.

أخيراً، ما المشاريع الكتابية التي تشتغل عليها، حاليّاً؟

- أعمل على نصّ روائي جديد، وما زلت، بعد سبع روايات، أتعثَّر، أحياناً، في متابعة عمل وإكماله، وذلك تبعاً للصفقة التي أعقدها مع شخصياتي، وعلاقة الألفة أو العناد بيني وبينها، فقد تتمرَّد عليَّ، أحياناً، وتهرب منّي.

■ **حوار: السيد حسين**

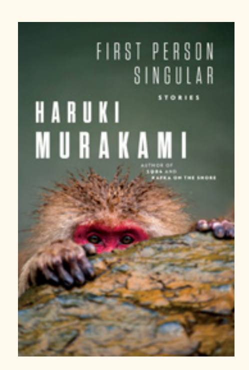

shutterstock

هاروكي موراكامي:

شيءٌ ما عن والدي

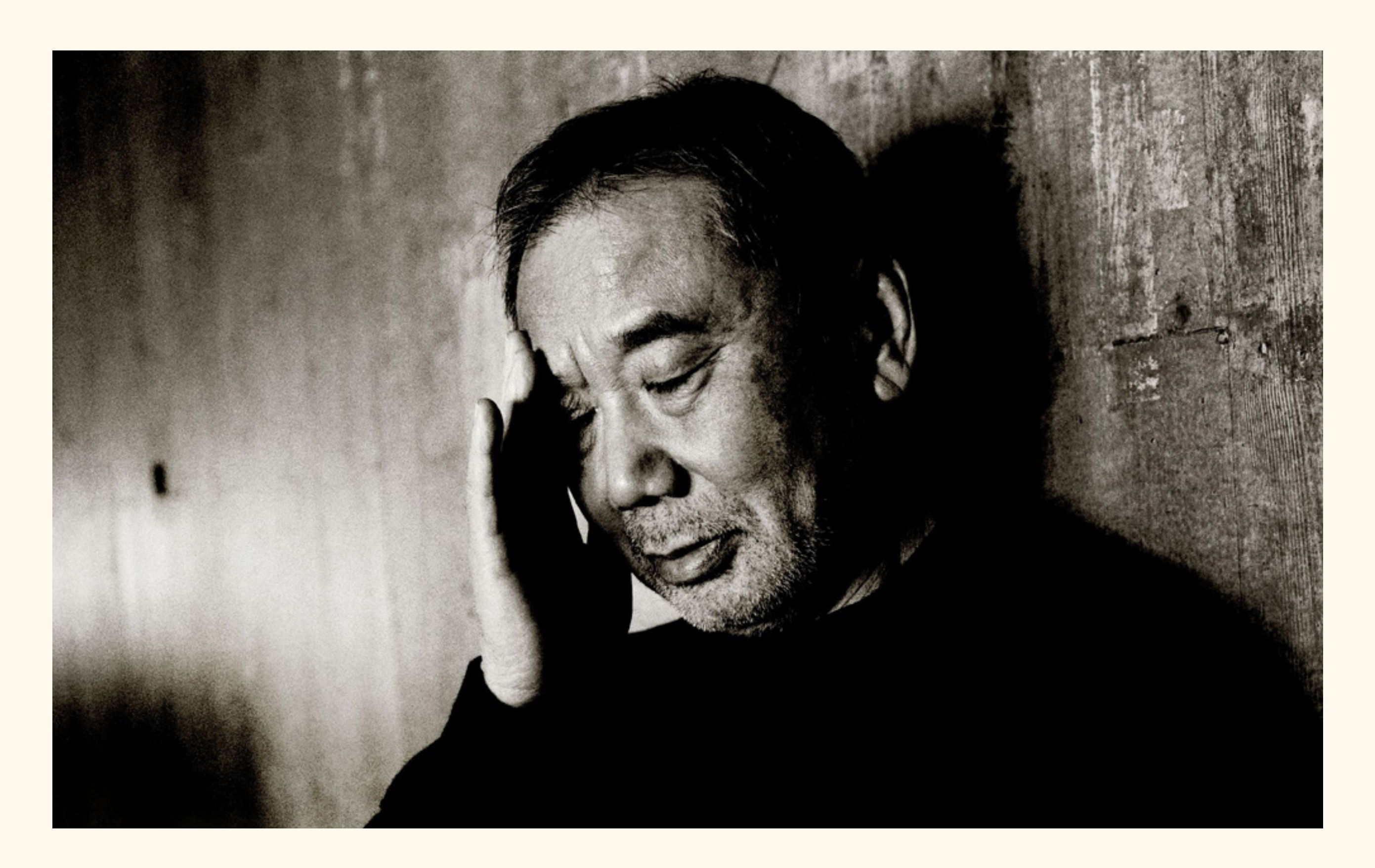
هاروكي موراكامي، الكَاتِب الياباني الأكثر قراءة في العَالَم، لم يسبق له أن كشف عن تفاصيل طفولته مع والده، الذي قُتِل في الحَرب، إلّا مؤخراً بعد أن نشرَ مجموعة من القصص القصيرة وكتاباً مصوَّراً.. في هذه المقابلة الحصرية يكسر موراكامي حاجز الصمت..

لعلّ أقلّ ما يمكن قوله عن أشهر روائيٍ ياباني معاصِر تكتُّمه الشديد. لم يكن صامتاً تماماً، لكن تقريباً عندما سُئل عن ذلك، ردَّ بنبرةٍ لا تخلو من انزعاج: «الأهم بالنسبة للروائي هو كتابة الرواية الجيِّدة. الباقي، حسناً، إنه نوع من المُكافأة فقط. مَنْ يريد الحديث فليتحدَّث، ومَنْ يريد الصمت فليصمت. هذا هو كلّ شيء». لذلك اكتفينا في النهاية بالتفاصيل القليلة من حياته التي كشف عنها، هنا وهناك، وتأكيده على شغفه بالمُوسيقى، والسباقات ولعبة البيسبول. أما الباقي فتكشف عنه كتاباته: عبقرية في رواية القصص، واهتمام بالخوارق، وميل إلى الألغاز غير المُبرَّرة، لكنه كان واثقاً، في المُقابلة التي أجراها معنا عبر البريد الإلكتروني، من أن الخيال العلمي لم يكن من اهتماماته أبداً بشكلٍ خاص: «لا أعتقد أنه أثّر في كتاباتي». والحقيقة أن موراكامي يتكيَّف مع جميع الأنواع ويتقنها، من القصص المُثيرة إلى الحكايات، ومن الخرافات الفلسفية إلى الوثائق غير الخيالية عن طائفة قاتلة. لم يشذ أحد أكثر الكُتّاب قراءة في العَالَم، وأكثر الكُتَّاب غموضاً أيضاً، عن أسلوبه المُعتاد: بسيط، ملوّن، موحي بشكلٍ رائع. في المجموعة القصصية «First Person Singular» (المُتكلّم المُفرد)، مجموعة من ثماني قصص قصيرة رائعة تعكس تفرُّده في كتابة هذا النوع، يعبُرُ موراكامي مرّة أخرى حدود الغَريب. إحداها عن طالب ينشر خبراً في إحدى الصحف الجامعية يذكر فيه أسطوانة، لم تكن موجودة أصلاً، لأحد فنّاني الجاز العظماء عنوانها: «تشارلي باركر يلعب بوسا نوفا». بعد سنوات، بينما كان يستكشف رفوف متجر أسطوانات في شارع 14 في نيويورك، عثر مصادفة على القرص الذي كان يعلم أنه اخترعه من الصفر. وفي نُزل منعزل في أعماق اليابان، يقوم قرد يتقن اليابانية بتدليك رجل ثمَّ تلحقه إدارة الفندق بموظفيها، حيث تُعهد إليه وظائف مختلفة. إذا كانت قصص موراكامي القصيرة بارعة في زعزعة اليقين، فإنّ رواية السيرة الذاتية القصيرة عن حياة والده، وعلاقتهما المُعقَّدة كانت أكثر إثارة للدهشة. في «التخلّي عن قطة»، يرسم موراكامي صورة لرجل ظلّت شخصيته غريبة عنه على الدوام، لكن التزامه العسكري قد طبع طفولته وطغى على حياة أبيه الراهب المعلّم الذي شارك في الحرب الصينية - اليابانية والحرب العالمية الثانية حتى وفاته. في هذه المُقابلة يعود موراكامي إلى علاقته مع هذا الرجل الصامت ويكشف، على غير العادة، تفاصيل عمله ككاتب.



لأول مرّة، تحكي قصّة رائعة عن والدك في «التخلّي عن قطة». تذكر بأنك كنت تفكّر في الكتابة عنه منذ فترة طويلة. لماذا شعرت أن الوقت قد حان للقيام بذلك الآن؟

- خطرت لي الفكرة بضرورة كتابة شيء ما عن والدي، لكن في حياته، فضّلت عدم التحدُّث كثيراً عنه. فهو لم يحدِّثنا عن ماضيه علانية، وكنت أجهل صراحةً ما كان يدور في ذهنه. على وجه الخصوص، لم يكن يرغب في الحديث عن الحرب. على غرار العديد من الجنود اليابانيين من جيله، على ما يبدو. لكن بعد سنوات قليلة من وفاته -استسلم لمرض السرطان عن عمر يناهز 90 عاماً- شعرت أن الوقت قد حان لكي



أكتب عنه. أو بالأحرى قلت لنفسي: «هذا شيء يجب أن أفعله، هنا، والآن».

أثّرت الحرب الصينية - اليابانية والحرب العالمية الثانية كثيراً في حياة والدك. بالتزامه الصمت حيال ذلك، هل تعتقد أنه كان يحاول حمايتك من ويلات الحرب، أم فقط لأنه، في ذلك الوقت، لم يكن الآباء والأبناء يتواصلون كثيراً في اليابان؟

- لقد كانت الحرب ضد الصين مستنقعاً حقيقياً. غرق الجيش الياباني في قلب هذه القارة الشاسعة، في حرب بلا نهاية. كان الجنود منهكين. في هذا السياق، تمَّ ارتكاب العديد من الأعمال الوحشية. أعتقد أن والدي شهد العديد من الفظائع وأنه تعرَّض لصدمة نفسية، وهو الشاب الذي كان يُدعَى بالراهب الطموح. نادراً ما كان يتحدَّثُ عن مثل هذه الأشياء. كان يقنع نفسه، كلّ صباح، بالصلاة. من المُمكن تماماً، كما أعتقد، أن والدي لم يكن يعرف إلى أي مدى يمكنه أن يثق بابنه في هذه الأمور وكيف يتحدَّث عنها.

هل تعتقد أن مأساة الحرب، التي ربما شهدتها في طفولتك، قد أثّرت في وجودك، وربما في عملك، في مستوى اللاوعي على الأقلّ؟

- عندما كبرت وبلغت سنَّ الرشد، رأيت الحروب تدور في جميع أنحاء العَالَم، لحسن الحظ، لم تشارك اليابان بشكل مباشر كأمة: حرب فرنسا في الجزائر، والحرب الأميركية في فيتنام، وحرب السوفيات في أفغانستان. عندما أرى حرباً لا معنى لها أو لا أتبيّن هدفها بوضوح (في نظر أي شخص)، فإنني أشعر بضغط شديد بسبب عبثيتها وتفاهتها. كما ينتابني غضب شديد من محاولات البعض تجميل صراعات الماضي. قد يكون ذلك بسبب رؤية والدي كثيراً، من الخلف، وهو يؤدّي الصلوات.

في قصّة «التخلي عن قطة»، تقول إن والدك اعتاد أن يأخذك إلى السينما، غالباً لمُشاهدة الأفلام الأميركية أو الأفلام الحربية أو الأفلام الغربية. هل تعتقد أن مشاهدة هذه الأفلام، وبعد ذلك أيضاً الاستماع إلى موسيقى الجاز، كانت وسيلتك للهروب من بيئة ثقافية يابانية أكثر قسوة؟

- كان والدي يحب مشاهدة أفلام الحرب لأن الحرب سحرته رغم أنه كان يكرهها. كانت الحرب بالتأكيد تجربة طفولة قيّمة وذات مغزى بالنسبة له، في السراء والضراء. من الخمسينيات حتى الستينيات، في جميع أنحاء العَالَم (بدرجات متفاوتة) كان للثقافة الأميركية تأثيرٌ كبيرٌ، على ما أعتقد. لذلك كان من المُفترض أن أكون مفتوناً بمُوسيقى الجاز والروك.

في قصّة «المُتكلّم المُفرد»، نجدك البطل في بعض القصص التي ترويها. وهذا نادر جداً في عملك. هل يعني ذلك أنك الآن أكثر انفتاحاً على التحدُّث عن نفسك على المُستوى الشخصي؟

- جميع القصص القصيرة في هذه المجموعة مكتوبة بالتأكيد بصيغة المُتكلّم المُفرد، لكن «أنا» المقصود ليس أنا، هاروكي موراكامي. إنها مجرد أعمال خيالية مكتوبة بهذا الشكل.

هل تشعر بأي متعة خاصة في كتابة القصص القصيرة مقارنة بالأعمال الروائية الطويلة؟

- عبر كتابة روايات طويلة أحياناً، وأحياناً روايات أقصر، أشعر أنني استخدمت أجزاء مختلفة من جسدي وعقلي بطريقة متوازنة. منذ أن كنت أكتب بهذه الطريقة منذ اثنين وأربعين عاماً حتى الآن، أصبحت هذه الطريقة في القيام بالأشياء طبيعية تماماً بالنسبة لي.

إذا طلب مني أحدهم اختيار تنسيق موحّد لكتاباتي (ولكن لا أحد، بالطبع، سيفعل ذلك)، فسيكون ذلك مؤلماً للغاية بالنسبة لي بالتأكيد.

أي دور للروايات العظيمة؟ هل تكتبها من أجل التسلية؟ أم لكشف الواقع؟

- لم أرغب قط في كتابة «رواية عظيمة». دائماً ما تكون نقطة البداية صغيرة جدّاً، وأحياناً متناهية الصغر، وعندما أسترسل في الكتابة، فإنها تنمو وتنمو. وهذه العملية تكرّر نفسها مراراً وتكراراً.

الكتابة بهذه الطريقة، مهما كانت عفوية، ممتعة للغاية للمُؤلِّف؛ وقراءة مثل هذا النص المكتوب بشكلٍ عفوي -في اعتقادي- ممتع بالقدر نفسه.

هناك دائماً تفاصيل واقعية جداً في قصصك. نذكر هنا المنشفة التي يجب على المُؤلِّف الشاب لـ (تانكا) عضّها قبل الدخول في علاقة حميمية في قصّة «المُتكلّم المُفرد». هل تعتقد أن فنَّ الكتابة يهتم أساساً بالتعبير عن المشاعر والعواطف والذكريات أكثر من الأفكار؟

- قد يكون ما ذكرته حقيقياً. أو ربما قد خطر ببالي أثناء الكتابة. في نظري هنا تحديداً تكمن متعة الكتابة، وكذلك متعة القراءة: عندما لا يتمُّ تحديد حدود النص والرواية بشكلٍ واضح.

كيف تصف تجربتك الخاصة في الكتابة؟ هل كانت موفقة أم مرضية أم صعبة أم محبطة بطريقةٍ أو بأخرى؟

- لم أجد من قبل صعوبة في كتابة الرواية. بالنسبة لي، إنها أعظم سعادة أن أكون قادراً على التعبير بدقة -إلى حدٍّ ما- عن مشاعر المرء، وأفكاره من خلال الجمل، ومن خلال القصّة.

لماذا لا يمكن أن تكون مرهقة؟ السبب بسيط للغاية: أنا لا أفرض أي موعد نهائي على نفسي - لا أحد يسألني عن موعد نهائي. ما أريد كتابته، لا أكتبه إلّا عندما أشعر بذلك، ببساطة أخصّص له الوقت الذي أريده. هذا هو سر السعادة في الكتابة.

هل تؤمن بالإلهام؟

- إنّ فكرتي الأساسية عن الإلهام تقول لي بأنه يكمن في تراكم الذكريات.

اخترت جمع أسطوانات الفينيل طوال السنين (قِيل لي قد بلغ عددها 10000). ما هو القرص الأقرب لقلبك، أو الذي يربطك بأجمل ذكرياتك؟ وما هي النسخة التي ربما حاولت العثور عليها، ولكن دون جدوى؟

- أنا معجب بـ«Stan Getz» وأتطلع إلى تجميع المجموعة الكاملة من تسجيلاته الأصلية (أنا على وشك الانتهاء). في هذا السياق، ربما يكون ذلك أكثر ما يهمني حتى يومنا هذا.

ذكرتَ بأن أسلوبك في الكتابة وموضوعاتك تتغيَّر كلّ عقد من الزمن أو نحو ذلك. باعتقادك كيف ستتغيّر كتاباتك خلال السنوات العشر القادمة؟ هل هناك عوالم جديدة أو أفكار جديدة أو أنماط جديدة ترغب في استكشافها؟

- لا أعلم. ما أعرفه هو أنه، وفقاً لهذه الدورة الزمنية، فإنّ أسلوبك، ومراكز اهتمامك، وحالتك الجسدية، وبيئتك تخضع لتغييرات بطريقةٍ طبيعية وخفيّة. لكن بالطبع هناك أيضاً أشياء كثيرة لا تتغيّر.

هل تعتقد أن العوالم التي أنشأتها في كلّ كتاباتك لا تزال قائمة في مكان ما، بعد الانتهاء من كتابتها بفترة طويلة، مثل كُويكبات صغيرة بالأكسجين الذي تحويه والشخصيات والديكور الخاص بها؟

- بما أنني لا أعيد قراءة أي نصّ بعد أن يجد طريقه للنشر، لا أعلم شيئاً عن مكان هذا العَالَم «المُتَخيّل». قد يكون موجوداً سراً في مكانٍ ما أو ربما قد تلاشى. على أي حال، معذرةً، لكن من ناحيّتي، لا أهتم كثيراً بهذا العَالَم حال الانتهاء من كتابته.

عالمنا اليوم يبدو كابوساً بسبب الأوبئة والإرهاب والاحتباس الحراري. مع ذلك، ورغم الحزن الشديد الذي تكشف عنه في بعض الأحيان، يبدو أن قصصك لا تخلو من الإيمان والتفاؤل، مهما كان الوضع. هل يعكس ذلك موقفك من مآسي واقعنا اليوم؟

- في الأساس أنا أؤمن بما يُسمَّى «المثالية». تساهم المثالية في تحسين عالمنا ومجتمعنا. على الأقلّ، في بعض الحالات. وفي بعض الأحيان، على العكس من ذلك، تكون المثالية عقيمة وغير مجدية. مهما كان الأمر، فأنا على يقين شخصياً من قدرتي على التحقّق من أن المثالية التي ألتزم بها مفيدة أو مربحة.

لهذا السبب، مع ذلك، تظل الجهود من جانبي ضرورية. أما غاية محاولاتي تحديداً: أن أجد، عبر رواياتي وقصصي، طريقة للمُساهمة في إصلاح العَالَم، وفي تجميل حالة العَالَم أو تحسينها. آمل ذلك على الأقلّ.

ونحن نتحدَّث إليك، هل يمكنك أن تطلعنا على تفاصيل هذا اليوم من حياة هاروكي موراكامي؟

- أنا الآن في منزل بالضواحي. داخل مكتبي تحديداً. الساعة الآن 8:30 صباحاً من هذا اليوم الثلاثاء، أستطيع أن أرى من خلال النافذة الجبال بألوان الخريف. أستمع إلى أسطوانة قديمة: «الجناح الفرنسي» لبولينك، ترجمها أندريه بريفين. وأشرب كأساً من الشاي الأسود.

■ حوار: ديدير جاكوب □ ترجمة: مروى بن مسعود

المصدر:
مجلّة «L'OBS» العدد 2987 (20 يناير 2022)

صدر في كتاب الدوحة











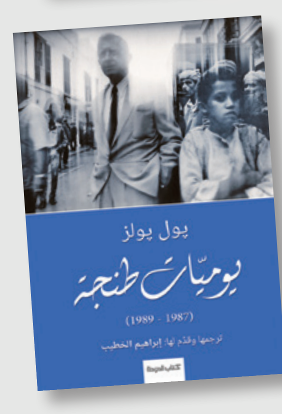












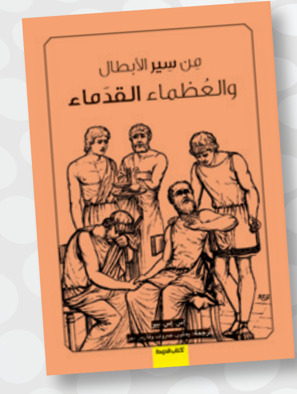




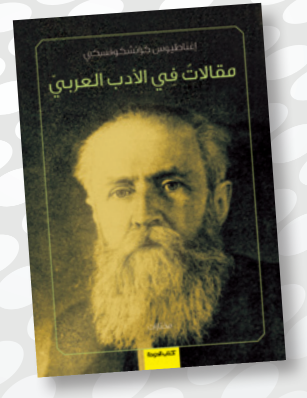














كارلوس ليسكانو:

الطريق إلى إيتاكا

يُعدّ «كارلوس ليسكانو»، اليوم، من بين أهمّ كتّاب القارّة اللّاتينوأميركية قاطبةً، وأبرز كُتّاب الأورغواي خاصّةً؛ إذ ترجمتْ بعض أعماله السّردية، مؤخَّراً، إلى الكثير من اللّغات العالميّة، ومنها الفرنسيّة (خاصّةً ثلاثيَّته: «الطّريق إلى إيتاكا»)؛ كما عُرضت بعض أعماله المسرحيّة في «بايون»، وضمن فاعليّات مهرجان أفينيون.

بهذه المناسبة، استضافته الصّحافة الأدبيّة الباريسية، فكان له معها هذا الحوار:

وُلِد «كارلوس ليسكانو - Carlos Liscano» بمدينة «مونتيفيديو»، بالأوروغواي، سنة (1949)، في مرحلة هيمنتْ عليها الدّيكتاتورية العسكريّة. ولمّا شبّ عودُه، انخرط كارلوس في النّضال؛ ما قاده إلى الاعتقال سنة (1971)، فحُكِمَ عليه بالسّجن وهو في الثانية والعشرين. أمضى «ليسكانو» ثلاثة عشر عاماً في المعتقل، وبعد سنوات الاعتقال، يلتجئ «ليسكانو» إلى مدينة ستوكهولم بالسّويد، بجيوب فارغة، وقلب مترع بالأحلام والأماني. وفي أثناء ذلك المقام العابر، سيستأنف مشروع الكتابة والتّأليف الذي بدأه في السّجن، بغية إشراك قرّائه في ما اعتمل في داخله، من آلام وآمال كثيرة.

ما الذي أفضى بكم إلى الكتابة، يا سيِّد «ليسكانو»، خلال فترة الاعتقال العصيبة التي مررتم بها؟

- إنّ الطريق التي قادتني إلى الكتابة، مثلما هي جميع الطّرق والمسارات التي اجتزتها في حياتي، لم تكن، بالمجمل، مسلكاً مستقيماً...؛ ذلك أنّي كنتُ، قبل أن أشرع في الكتابة، طالباً باحثاً في مادة الرّياضيات. وبمجرد ما اعتُقلت، حتى واصلتُ السّير على ذلك النّهج... لكن، ما كادت تمضي ثماني سنوات على هذا الوضع، حتى تأكدتْ لي، بالملموس، استحالة السّير على ذلك النّحو، مع إحراز ما صبَوْتُ إلى إحرازه من تقدّم ونجاح ضروريّين، بسبب تعذّر وسائل البحث وأدوات التّحصيل الضّرورية، بما فيها غياب المراجع وانعدام المدرّسين اللّازمين، وغير ذلك.. عند هذا الحدّ، فقط، تخيّلتُني أكتب الرّواية، ولو لمرّة واحدة ووحيدة في حياتي، على الأقلّ!

لقد ظلّت فترات القمع الشّديد تتعاقبُ علينا في المعتقل، وبينها فترات أخرى أقلّ هولاً وترويعاً؛ وكنت أنا قد شرعتُ في كتابة ما حلمتُ به، في بحر واحدة من تلك الفترات العصيبة من القمع، التي تمرّ بها حياة المعتقلين، درءاً لكلّ مسّ محتمل قد يصيب قدراتي الذّهنية، وتحفيزاً لدماغي على مواصلة الاشتغال بالكيفية الطّبيعية.

لقد كانت بداية ولوجي إلى عالم الكتابة، إذن، قد مرّت عبر مسرب الحاجة إلى تحويل الطّاقة الذّهنية نحو وجهة الصّمود. ثمّ حصل، بعد ذلك، «أن أصابتني حرفة الأدب» مثلما يقال، ومنذ ذلك الحين، لم أتوقّف عن الكتابة.

بكتابة الرّواية، إذن، خطوتم خطواتكم الأولى في الكتابة؟

- أجل. وربَّما كان، في هذا الإجراء، الكثيرُ من الاعتداد بالنّفس...؛ ذلك أنّ أغلب كُتّاب أميركا اللاتينية، عادةً ما يبدؤون مشاويرهم الأدبيّة بكتابة محكيّات قصيرة. بينما عزمتُ أنا، حديث العهد بالكتابة، على الدّخول، منذ الوهلة الأولى، إلى عالم الرّواية مباشرةً!.

هل غيّرت فترة الإفراج عنكم، تغييراً ملموساً في كيفية تعاطيكم للكتابة؟

- لا، أبداً. دام نشاط الكتابة عندي في السّجن مدّة أربع سنوات، فكّرت، خلالها، طويلاً في مهنة الكتابة، ووضع الكاتب؛ و-من ثمّة- لم أقم، بعد استرجاع حرّيَّتي، إلّا بمواصلة الطّريق التي فتَحَتها أمامي تلك التّأمُّلات التي توصَّلت إليها في أثناء مرحلة تفكيري، في المعتقل. وكذلك شأن عملي اليوم، إذ يُعَدّ، فعلاً، حصيلة تلك الأعوام الأربعة. أضيفي إلى ذلك أنّي تمثّلتُ في خيالي، في أثناء تلك السّنوات الأربع، العديدَ من الحكايات التي لم تُكتَب إلّا فيما بعد. إن كتاباتي تتغذّى على مقروئاتي الشّخصية، فلا أكتبُ، دوماً، إلّا على تربة مشبعة برميم مَن سبَقنا من الكُتّاب؛ الأمر الذي جعلني، تحديداً، أتمكّنُ من تكوين ذاتي، بفضل بعض الكتب التي توفّرتُ عليها في السّجن، حيث لم تكن لي فيه، بداهةً، أيّة حرّيّة للاختيار. أمّا ما تمكَّنتُ من قراءته بعد الإفراج عنّي، فقد انضاف إلى حصيلة ما منَحَته لي قراءاتي، وأنا رهن الاعتقال.



كتبتم ضمن الأشكال الأدبيّة جميعها: في المسرح، والرّواية، والقصّة القصيرة، والشّعر. فهل منطلق التّأليف وسيرورة العمليّة الإبداعيّة هما، عندك، شيئان مختلفان، كلّما تعلّق الأمر بهذا الشّكل أو ذاك، من أشكال الكتابة؟

- ينبغي التّمييز، بشكل دقيق، بين الشّعر (باعتباره شكلاً مطبوعاً بخصوصية مميّزة) الذي تتسرّب إلى كتابته بعض العناصر الأشدّ حميميّةً، برغبة منّا أو بغيرها؛ وبين بقية الأشكال التّعبيرية النّثرية؛ فإذا كان ذلك شأن كتابتي الشّعرية، فإنّ نصوصي النّثرية الأخرى - والأمر سيّان عندي، أن تكون في المسرح، أو الرّواية، أو القصّة القصيرة - تتغذّى على أشياء أفكّر فيها؛ و-من ثَمَّ- أتوخّى قولها من خلال الشّخصيات التي أخلقها. وحتّى أبرهن على أنّ الأشكال التّعبيرية النّثرية، عندي، متقاربة، أقرّ بأنّه قد سبق لي أن كتبتُ قصّة قصيرة، فحوّلتها، بسرعة، إلى مسرحية، دون أن أحذف منها، ولا أن أضيف إليها أيّ شيء. إنّ النّص النّثري يُشكّل، بالنّسبة إليّ، مادّة خاماً، تتلاءم، بكيفية جيّدة، مع تمثُّلات رجال المسرح، الذين لا يحبّون، عامّةً، (لن أحكم هنا، إلا على بعض مَن أعرف منهم، فحسب!) أن تحتوي نصوص المسرح، على توجيهات مشهديّة مفرطة، وعلى توضيحات كثيرة تفيد الإخراج. إنّهم يفضِّلون نصّاً خالياً من أيّة رتوشات في الإخراج، ليكون بمقدورهم التّصرف فيه بحرّيّة فيما بعد، من حيث الديكور والإنارة، والملابس..، وغيرهما.

على كلّ حال، أنا حين أكتب مسرحية ما، لا أشغل بالي بوضع الإشارات والتّوجيهات المعهودة، ما دام المخرجون المسرحيّون لا يأخذون بها، في النّهاية، بل يتصرّفون وفق ما تمليه عليهم مشيئتهم...

من بين النّصوص التي نُشِرت لكم ضمن مجموعة «النّمام وقصص أخرى» الصّادرة عن «سلسلة 10/18»، ثمّة نصوص اقتُبستْ للمسرح...

- أجل، بالتأكيد. يتعلّق الأمر بنصَّيْ: «أسرتي» و«النمّام». بالمناسبة، لقد عرف النصّ الأخير مساراً غريباً شيئاً ما: إذ كُتِب، في البداية، كقصّة قصيرة، إلاّ أنّه (مُسْرِح) بعدها، قبل أن يُنشَر على شكل قصّة. مهما يكن، أنا نفسي مَنْ يقوم بعملية اقتباس تلك النّصوص ونقلها إلى المسرح. أمّا قصّة «أسرتي»، فقد صدرتْ قبل أن تنشر في المجموعة التي أشرتم إليها، عن سلسلة المنشورات المسرحيّة، وهي سلسلة سبق لها أن نشرت لي،أيضاً، نصَّيْن مسرحيَّيْن هما: «الإعانة»، و«تغيير الأسلوب».

إنّ وكيلي الأدبيّ هو من يتولّى كلّ هذه المهامّ. أضيفي، إلى ذلك، أنّه ينبغي لك أن تعرفي أنّ ما من علاقة بين المنشورات المتخصّصة في المسرح، وبين تلك الدّور التي تنشر الرّواية والقصّة القصيرة؛ إنهما عالمان منفصلان، وهذا شأن غير معروف عندكم في فرنسا؛ فالشّهرة التي يمكن أن يحقّقها كاتب مختصّ في المسرح، لا يمكنها -بالضّرورة- أن تدفع بالنّاشرين المختصّين بغير المسرح، إلى الاهتمام برواياته أو بقصصه.

كُتبت رواية «الطريق إلى إيتاكا» بضمير المتكلّم؛ فهل يعزى هذا إلى نوع من الاختيار المعهود، عندكم، أم أنّكم تكتبون، تارةً، بضمير المتكلّم، وأخرى بضمير الغائب، بكيفية لا تعبأ بمثل هذه التّفاصيل؟

- رغم أنّي كتبت بالشّكلين معاً، أجد سهولة كبرى في الكتابة بضمير المتكلِّم المفرد. لكن يبدو لي أنّه من العَصِيّ جدّاً، على القارئ، وضع حدّ فاصل فيما بعد، بين «أنا» السّارد و«أنا» الكاتب.

للسّارد (في هذه الرواية)، اسم شخصيّ يحمل بعض الإيحاءات السّاخرة، أليس كذلك؟

- بلى. إنّ أبوَيْه من المتحمّسين لبعض الشّيوعيين، لذلك

سمّياه «فلاديمير-Vladimir»، تيمّناً بالزعيم «لينين».

هل بإمكانكم أن تتفضّلوا علينا بالتّفصيل، قليلاً، في المسار الذي قطعه نشوء رواية «الطّريق إلى إيتاكا»، وتكوّنها؟

- نشأت هذه الرواية، أساساً، على خلفية ما عشته، مع ما تمكّنت من جمعه من الملاحظات بشأنه، حين وصلت إلى أوربا؛ وأقصد، بذلك، انهيار جدار برلين، وما ترتّب عليه من تداعيات أخرى، والحرب في يوغوسلافيا، وغيرها. قادتني كلّ هذه الأحداث إلى الخروج بمجموعة من التّأمُّلات، التي باشرتها بكيفية جدّ متعمّقة، بشأن موضوعة الهجرة. على كلٍّ، هناك العديد من العناصر المرتبطة بالجانب السّيري في الرّواية، إلّا أنّي لستُ، في النّهاية، فلاديمير(بطل الرّواية)!

من دون شكّ، تلحّ عليّ، في بعض الأحايين، تمثُّلات قريبة من أفكار «فلاديمير»، كأن أردّد، مثلاً، في قرار نفسي، أنّ حياة المواطن العاديّ معقّدة وصعبة للغاية، وأنّ أحسن طريقة، لتفادي أيّ مشكل محتمل، هي الانتصار لموقف عدم امتلاك أيّ شيء...، لكنّي -مع ذلك- أكون على وعي تامّ بأن المواطنين المصنّفين ضمن فئة مَن لا يملك سكناً قارّاً (les SDF) - أيْ مِمَّن لا يملكون شيئاً، ويعيشون تحت سقف من الكارتون - يعانون الشيء الكثير؛ وهم -رغم ذلك- قد يشعرون بنوع من المتعة، لكونهم لا يملكون قطميراً، ويعيشون، بناءً على ذلك، في منأى عن كلّ إرغام أو إكراه. إنّي لأكتفي، شخصيّاً، وبصفتي «كارلوس ليسكانو»، بحياة رتيبة تخفرها وسائل عيش رغد...، مع بعض الواجبات التي يمكنها أن تترتّب عن ذلك! إنّي، بمعنى ما، قد فوّضتُ لـ«فلاديمير» مهمّة التّعبير عن رغبتي في عدم امتلاك أيّ شيء، والصّدور عن توقي لحياة تنزع نحو التّقشُّف... بالطّبع، هو يملك بعض الأشياء (من قبيل تصوّره الحالم بكوخ من الخشب، مثلاً)، لكنّ هذا ليس له أيّة علاقة بمسألة «الحيازة والامتلاك» بالمعنى العامّ، ضمن حياة متعارف عليها، وفي سياق المألوف. وحتّى يكون المرء حرّاً، هناك، في نظري، طريقتان: إمّا أن يصمد، ويصارع إغواء الحياة، أو يستسلم، تماماً، لتيّارها الجارف؛ وأعتقد أنّنا، بكيفية عامّة، متشبّثون -بإفراط- بالمادّيات، والواجبات، والأحداث العارضة، والالتزامات... وهذا كلّه يساهم في تقليص حرّيّة أيّ فرد منّا، والحدّ منها. قد تكون هناك، علاقة بين وجهة نظري هذه، وبين السّنوات التي قضيتها في الاعتقال؛ إذ تمكّنت - وأنا في السّجن - من أن ألاحظ، أنّ المعتقلين الذين فقدوا حريتهم منذ وقت بعيد جدّاً، انتهوا إلى رفض امتلاك أيّ شيء، مهما كان؛ إنّهم يمنحون الآخرين كلّ ما يقع تحت طائلتهم وبين أيديهم، رغبةً منهم في أن يصبحوا منفصلين ومترفّعين عن كلّ ما من شأنه أن يحصل، بل إنّهم يرفضون الاحتفاظ حتّى بكأس زجاجيّة صغيرة، لأن الكأس قد تتّسخ، وتتكسّر،... وغير ذلك.

بدا لي، في العمق، أنّ الفاصل الأوحد بخصوص انفصال «فلاديمير» المطلق عن الحياة، هو هذه النّظرة الواهمة، هذا الحلم الملازم له...

- أجل. هو كذلك، فعلاً؛ ذلك أنّ حلمه المجَسّد في نظرته التّواقة إلى كوخ خشبي، إنّما هو حلمٌ ببلوغ (إيتاكاه) الخاصّة، بحيث يحيل العنوان إلى الأوديسا، إلى سفر «أوليس» الرّامز للعودة الآملة في العثور على مشاعر الحنان والأمن والحماية. وهو يعتقد بأنّ «إينغريد-Ingrid»، تمثّل عائقاً يحول دون تحقيق ذلك، لأنّها تجسّد إغواءً بالحياة العائليّة، والأبوّة. إنّ «إينغريد» بمنزلة الخطر الذي يأذن بالاتّصال والالتصاق، و-من ثَمَّ- بغياب الحرّيّة. يعاود «فلاديمير» التّمسُّك بهذا الحلم، الذي سكنه منذ البداية، وكذلك بذلك التعاون والتّضامن الموجودَيْن بين الفئات الأكثر فقراً في المجتمع.

إلاّ أنّ «فلاديمير» لا يدرك أنّ الحرّيّة المطلقة غير موجودة، وأنّ من المستحيل على المرء الانفكاك، تماماً، من قيود المجتمع وإكراهاته، وأنّ كلّ حرِّيّة هي -قسراً- حرِّيّةٌ، وقع بشأنها نوعٌ من التّفاوض. إذ بينما يشتغل «فلاديمير» بدار العجزة في مدينة ستوكهولم، نرى أنّه كان من بين المستخدمين القلّة، الذين تمكّنوا من عقد جسور التّواصل مع بعض النّزلاء. فهل هناك -في اعتقادكم- علاقة ما تربط بين التّهميش الاجتماعي والإقصاء النّاجم عن خلل ذهني ما، أو عن بعض القصور العقلي؟

- نعم. أعتقد أنّ هذين النّمطين من العزلة والتّهميش والإقصاء، يترابطان بشكل كلّي، بل أرى أنّ أحدهما بمنزلة استعارة تحيل على الآخر؛ ونتيجة لهذا، شعر «فلاديمير» بنوع من الانجذاب نحو عالم هؤلاء المرضى العقليّين، مثلما أحسّ، في الآن نفسه، بكلكل ذلك الخطر الذي قد يرزح تحت وطأته، إنْ هو أفرط في مجاورتهم والاقتراب منهم لوقت طويل؛ ولهذا السّبب، بالضّبط، انصرف.

لقد صُدِمت بالوضوح الشّديد الذي قامت عليه رؤية «فلاديمير»، بشأن دينامية الأعمال المُقدّمة ضمن المجموعات الإنسانيّة، وبشأن دواليبه النّفسية الخاصّة كذلك... إنّ رغبة «فلاديمير» كانت هي أن يتّجه إلى ما هو أبعد من مساحة السّطح، التي تغلّف الأشياء؛ لكنّه عوَض أن يتصور أنّ الأشياء كلّها تسير في الاتّجاه الأحسن، اكتفى بالاقتناع بأنّ كافّة الأمور غدت تتّجه من السّيِّئ إلى الأسوأ. لقد حوّله ذلك إلى نوع من تلك الشّخصيات المصابة بأعراض الكاساندر-Cassandre؛ إذ من الصّحيح، دوماً، أن يكون التّكهُّن بالأشياء السّلبية من قبيل الأمر الأسهل، مقارنة بالتنبُّؤ بما هو سارّ، مثلما أنّ التّبئير على الجانب السّيِّئ، لدى النّاس، عوض رؤية الجوانب الإيجابية، هو من الأمور اليسيرة.

أعتقد أنّ تمثُّلاً للحياة يقوم على هذا النحو، لهو أقرب ممّا يُنضِجه السّجين من تصوُّرات ذهنيّة، على اعتبار أنّ السّجين هو، تحديداً، شخصٌ فاقد، بشكل تامّ، لما من شأنه أن يدافع به عن نفسه؛ ذلك أنّ عليه أن يتوقّع، دوماً، حدوثَ ما هو أشدّ مأساويةً، إن أراد حماية نفسه؛ إذ لا يمكنه أن يثق في أيٍّ كان، ولا البوح له بما يعتمل في قرار نفسه من أسرار؛ وعليه، إنّ التّفكير الدّائم في الأشياء السّيئة جدّاً، هو نوع من الطّرق التي تفضي بالسّجين إلى الاطمئنان والتّخفيف عن نفسه: فإن لم يحصل الشّيء الخطير المتوقّع، يشعر، حينها، بالاطمئنان، أمّا إذا حدث ما توقّعه بالفعل، فيكون، على الأقلّ، قد تهيّأ له نفسيّاً، كما يجب. لنتصوَّر، مثلاً، أنّ سجّاناً ما منح صاحبنا شيئاً ما: عندها، سيتساءل السّجين، بتلقائيّة، عن سلسلة التّعذيب التي ستنجم عن هذه الأُعْطِية،

إن هو احتفظ بها؛ من هنا، يبرز لنا، تحديداً، نمط التّحليل الذي ظلّ يطبع ذهنية «فلاديمير»، بشكل ثابت.

إنّ نظرة «فلاديمير» إلى الحياة هي، إذن، نظرة مدموغة بطبيعة التّجربة الاعتقالية التي اجتزتموها. فهل كانت هذه تجربة حياة بالغة القسوة، إلى حدّ اضطراركم إلى المرور عبر بوّابة الكتابة التّخييلية، لتتمكّنوا من الحديث عنها؟

- أعتقد، بشكل خاصّ، أنّ الحديث عن السّجن هو حديث في غاية الملالة والضّجر؛ لذا لا ينجم عنه أيّ نفع اجتماعي يذكر. غير أنّ تلك السّنوات التي قضيتها رهن الاعتقال، علّمتني الكثير من الأشياء، وصار ما تعلّمته يتسلّل، ليغذّي كتاباتي. إنّ أهمّ درس استخلصته من تلك الحقبة، هو معرفتي الكبرى بالكائن الإنسانيّ؛ سواء من جهة ما يملكه من صفات وفضائل وقدرات حسنة، أو ما يملكه من رذائل ونواقص قبيحة. إنّ تجربة الاعتقال تترك في النّفس أوشاماً غائرةً تمتدّ حتى فترة ما بعد استعادة المرء لحرِّيَّته، واستفادته من السّراح الشّامل؛ وهكذا يحدث للمعتقل السّابق أن يُكوّنَ، مثلاً، عن غيره، تصوُّرات مفعمةً بمسبقات وأحكام قبليّة، لأنّه حاول -مضطرّاً، لحظةَ وقوع اعتقاله- أن يتوقّع كيف ستكون ردود أفعال النّاس حياله، حتى يتمكّن من تحديد ردّة فعله، هو تحديداً. هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى، فثمّة واحدة من النّتائج، التي تترتّب عن فترة الاعتقال، وهي أنّ كلّ مَن عاش هذه التّجربة، يكتسب، بعد خروجه حيّاً، دون شكّ، قوّة عظيمة جدّاً: إنّ ردود الفعل المفترضة، في أيّ معتقل سابق، إزاء كلّ مشكلة مهما كان نوعها، هي قدرته على ضبط النّفس، وترديد هذه المقولة: «هدوءاً، أوّلاً، وبعدها سيأتي الحلّ المناسب!».

إنّ المعتقل السابق يرى أنّ النّاس، الذين ظلّوا يعيشون خارج أسوار المعتقل هم غالباً، المسؤولون عن خلق مجموعة من المشاكل (التي لا وجود لها) لأنفسهم، في الوقت الذي كان عليهم فيه اتّخاذ موقف، فيه ما يكفي من الصّرامة، حتى تكفّ مثل هذه المشاكل عن الوجود. أضيفي إلى هذا، أنّ المشكل الذي لا حلّ له، ليس هو بمشكل، أصلاً، في نظر المعتقل السّابق؛ من هنا، يستطيع التّساؤل، مثلاً: ما نفع الاهتمام بمثل هذا النّوع من الشّواغل النّفسية؟

إنّ ظروف السِّجن تُكسب المعتقلين مهارة ردود أفعالهم صوب هذا الاتّجاه. فحين يقول ضابط ما، في السّجن، لمعتقل لا يتوفّر إلّا على كتابَيْن اثنَيْن، هما كلّ ما يملكه في الحياة: «ستحرم منهما لستّة شهور كاملة»، ثم يسحب الكتابين منه؛ يجيبه ذلك المعتقل قائلاً، بعدئذ: «وماذا بعد؟!...».

لقد مررتُ، أنا نفسي، بامتحان مشابه لهذا في السّجن، فقد ظلّ أحد الضّباط العسكريّين يضطهدني، ويسومني العذاب، ويسبّني، وغير ذلك، بلا هوادة، أو توقّف، إلّا أنّي لم أبادر، قطّ، إلى اتّخاذ أيّ ردّ فعل، ضدّ سلوكه. وهذا ما دفع به، يوماً ما، إلى أن يسألني بنبرة مغتاظة: «ألستَ -حقّاً- كلباً حقيقيّاً؟!»، فأجبته: «بلى، يا سيّدي». منذ ذلك الوقت، تركني وشأني. لقد كانت ردّة الفعل غير المتأثّرة، هي الحلّ الوحيد الذي أمكنني تبنّيه مع ذلك المتغطرس.

EL CAMINO A ÍTACA
CARLOS LISCANO
MONTESINOS

بالاستناد إلى التّعريف الذي ورد في سياق تصدير الرّواية، أرى أنّكم تسِمون مؤلَّف «الطّريق إلى إيتاكا» بسِمة الغريب وغير المألوف؛ وبناءً عليه، أسألكم: هل هنالك علاقة ما، يمكنها أن تجمع بين وضع الغريب ووضع السّجين؟

لم أفكِّر، بعد، في هذا السّؤال... لكنّي أدرك أنّ ثمّة، على الخصوص، اختلافاً جوهريّاً بين الوضعَيْن: فالوافد الغريب يطمح إلى أن يكون مواطناً، بينما السّجين - كما في التّعريف - لم يعد كذلك. أضيفي إلى هذا أنّ السّجين هو، بشكل خاصّ، إنسان شديد المِرّة والقوّة. وحتى لو زهد في العالم، إلى حدّ الإلقاء بنفسه بين براثن الموت، فإنّه ما إن يجتاز هذه العقبة، حتى يتعرَّف حقوقه جيّداً، في ظرف زمنّي وجيز، ويعرف كيف يناضل من أجل جعلها محترمة، ولو اقتضى الأمر إثارة الفضيحة بموته الخاصّ.

ما يُستخلص من الملاحظات، التي كوّنها «فلاديمير» في روايتكم الآنفة الذّكر، هو أنّ الغريب الوافد في النّهاية، ورغم طبيعة المعاناة النّاجمة عن كونه مهمّشاً مقصيّاً، لا يعيد، في علاقته مع أنداده وأشباهه المقصيّين، سوى إنتاج المواقف والوضعيّات نفسها، التي يتبنّاها النّاس إزاءه، في بلاد المهجر...

- بل أفظع من ذلك! فالوافد الغريب لا يكون على معرفة مطلقة بطبيعة اشتغال المجتمع، الذي يحاول الاندماج وسطه، لكنّه يُكوّن عنه، مع هذا، الكثير من الآراء المسبقة،

وهو ما يجعله يهاجم كلّ ما يحدث بجواره، وبالقرب منه.

إن «ماضي» السّارد، الذي هو -طبعاً- «فلاديمير»، يكاد يكون غائباً عن الحكاية، باستثناء بعض التّهويمات الفضفاضة جدّاً، وذلك الحضور المستتر والخفيّ للأبوين؛ وبناءً عليه، نجدنا نحن -القرّاء- أمام محكيّ راسخ غاية الرّسوخ، في الزّمن السردي المحيل على الحاضر..

- بالفعل. خَلَقت لي مختلف مستويات الاستعمال الزّمني بعضَ المشاكل، فأردتُ، بشكل خاصّ، تجنّب ثقل الماضي المركّب؛ وهكذا، صار سهلاً على «فلاديمير»، أن يعبِّر - بالطّريقة التي صيغ بها المحكيّ، في النّهاية - عن الأشياء، مثلما فكّرَ فيها أو أدركها، وأن يجد لها موقعاً سرديّاً في اللّحظة التي يتلفّظ بها.

هناك عدد قليل جدّاً من الحوارات في روايتكم؛ فهل تعتقدون أنّ الحوار، على الأقلّ، من خلال شكله الطّباعي المعتاد، يمثّل عائقاً يقف في وجه القراءة؟

- لا. أبداً. ليس الأمر كذلك، بالضّرورة. إنّ هذا يكون، فقط، حين تصاغ الحوارات بطريقة غير محكمة... وقد يحدث لي أن أقرأ مؤلَّفات معيَّنة، تكون حواراتها مكتوبة بطريقة رديئة، فتشكّل لي الحوارات، هنا، بالفعل، عائقاً مزعجاً. وإذا كنتُ قد اخترتُ الأسلوب غير المباشر في نقل أغلب المحادثات، في الرّواية، فإن هذا نجَم عن رغبتي في الحدّ من التّكرار لا غير. ثمّ لأنّ هذا النّمط الأسلوبي عادةً ما يجنِّب الكاتب، أيضاً، الوقوع في ما يشبه نزعة المحاكاة، وإعادة الإنتاج الزائفة لكلام الشّخوص «كما هو في الحقيقة». إنّ الأسلوب غير المباشر يُلخّص، بينما الأسلوب المباشر يصف.

مع هذا، إنّ لكم طريقة جدّ مميَّزة في استعمال الأسلوب غير المباشر، حيث يبرز المتكلّم من خلال ضمير الغائب، بينما ينادي السّارد، الذي يصبح نتيجة لذلك، في وضعية المخاطَب، ويستفهم...

- تماماً. لقد كانت المشكلة الكبيرة التي اعترضتني، في أثناء الكتابة، هي التّمكن من الوصول إلى جعل السّرد قادراً على التّعبير عن عدّة أصوات، دون أن يجرّ هذا عليّ بعض التّكرار. وقد كان ذلك الاستعمال المميّز، نسبيّاً، الذي تشيرين إليه، هو «الحيلة» الأسلوبيّة التي عثرت عليها، بغية تحقيق هذا الهدف، وجعل السّرد أسلس.

أليست هذه، أيضاً، هي الطريقة الأسلوبيّة التي تعمل -ربّما- على تثبيت الكلام ما أمكن، في دواخل الشّخصية؟

- نعم، هي كذلك. كما أنّها طريقة في الكتابة، تجعل السّارد ينعم بحرِّيّة أكبر.

تترك نهايةُ النصّ القارئَ يخبط (خبط عشواء الأعشى)، وسط التِباس قويّ... وإنّا لنحزر أنّ الأمر يتعلّق، على العموم، بمحكيّ استرجاعيّ، وأنّ بداية المحكيّ لا تُقدَّم إلّا في النّهاية، لكن هناك ما يشبه «بياضاً» يكمن بين نقطتَي البداية والنهاية...

- لكن هذا الالتباس مقصود، طبعاً!، وأنا نفسي لا أعلم ما حصل، فعلاً، لفلاديمير.

قبل قليل، قلتم إنّكم طالما فكَّرتم، في أثناء الاعتقال، في مهنة الكاتب. ترى، هل أفضت تلك التّأمُّلات إلى ميلاد كتاب نظريّ؟

- لا، لا. لم أكن سوى متسائل، ولم أقدِّم أيّة إجابة أبداً...

لقد دفعتم بدرس الرّياضيات إلى أبعد نقطة عن اهتمامكم الحالي؛ فهل تتقاطع الرّياضيات، يا ترى، مع الكتابة الأدبية، في نقطة معيَّنة؟

- تمنح الرّياضيات، في بعض مظاهرها، على الأقلّ، فرصة للتّحدي والاستلذاذ الفكريّين اللّذين لهما علاقة بالأدب. هذا، على الأقلّ، في نظري. كما يقول بعض النّقاد إن بنية بعض مؤلَّفاتي الأدبية، تنمّ عن أنّ للكاتب عشقاً للرّياضيات. وعلى كلٍّ، أعتقد أنّ كلّ رواية مكتوبة، بإحكام، هي رواية تنبعث منها هارمونية شبيهة بتلك التي تميّز البيِّنة الاستدلاليّة، التي نجدها في بعض النّظريات المبرهَن عليها في الرّياضيات.

أنتم تعملون في حقل التّرجمة، كما أنكم، في الآن ذاته، كاتبٌ يترجم كتبه إلى لغات أخرى؛ فكيف تنظرون إلى فعل التّرجمة؟

- الكاتب يتوجّه بكتابته - بدايةً- إلى قارئ يتكلّم اللّغة التي يكتب بها نفسها؛ والأمر يتعلّق، في حالتي، باللّغة الإسبانية. لكنّ المرء، حين يقرأ نفسه بلغة أخرى، يصير فعله، دائماً، تجربة غريبة... كأن أكتشف نصوصي، مثلاً، بالفرنسية؛ فأنا، حتى لو كنت لا أتكلّم الفرنسية، بمقدوري أن أقرأ حروفها، مع ذلك. زد على هذا أنّها تحفّزني على التّساؤل عمّا يمكن أن يجده القارئ الفرنسيّ في مؤلّفاتي... إلا أني لا أجد أيّ جواب) على هذا التّساؤل!

فأن تُتَرجَم معناه أن تُسلم مقاليد أمرك كلّها لشخص آخر، سيُؤَوّل، ثم يعيد كتابة نصّك من جديد. إنّي لا أحمل أيّ حكم بشأن العمل الذي ينجزه مترجمي، في أثناء التّرجمة. لكن ما إن ينجز العمل حتّى يدبّ الشّك في نفسي...، وهو شكٌّ تبرِّره بعض الأسئلة، من قبيل: هل تمّ فهم تلك اللفظة الفلانية، مثلاً، على النّحو الجيّد؟ أو:ألن تسهم هذه العبارة في توليد معنًى مضادّ في ذهن المترجم؟ لكن، مهما يكن، أنا أعرف أنّ عليَّ احترام العمل الذي ينجزه المترجم.

بماذا تنشغلون في هذه الآونة؟

- أعمل على تحقيق إنجازَيْن اثنَيْن: أشتغل، أوّلاً، على رواية بصيغة ساخرة، لكنّي لن أقول عنها أيّ شيء آخر...، ثمّ على تكملة مؤلَّف «شاحنة المعتوهين»، الذي كتبته منذ سنوات خلت، وهو، اليوم، في طور التّرجمة إلى الفرنسيّة. وقد سبق لي أن أشرتُ، في هذا الكتاب، إلى فترة الاعتقال، وأريد أن أكتب تكملة له، أحكي فيها كيف صرتُ كاتباً.

■ حوار: إيزابيل روش □ ترجمة: أحمد الويزي

المصدر:

Le Magazine Littéraire (عدد 149، 2018)


كتاب الدوحة
الإصبع الصغيرة
ميشال سار
ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي


كتاب الدوحة
أصوات الضمير
خمسون قصيدة من الشعر العالمي
اختيار وترجمة وتقديم
طلعت الشايب


إدغار موران
في الجماليّات
ترجمة:
يوسف تيبس
كتاب الدوحة


رولان بارت
النقد البنيوي للحكاية
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
الواسطة في معرفة أحوال مالطة
أحمد فارس الشدياق


كتاب الدوحة
المُعتمدُ بن عبّاد
في سنواته الأخيرة بالأسر
د.عبد الدين حمروش


كتاب الدوحة
الإمام محمد عبده
الكتابات السياسية
تقديم: د. محمد عمارة


الشرق الفنّان
د.زكي نجيب محمود
توطئة: د. جلال أمين


صدر في
كتاب الدوحة


كتاب الدوحة
ريجيس دوبريه
في مديح الحدود
ترجمة: ديمة الشكر


كتاب الدوحة
تزيفتان تودوروف
تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية
ترجمة: محمد الجرطي


كتاب الدوحة
روحي الخالدي
تاريخ عِلْم الأدب
عند الإفرنج والعرب
وفيكتور هوكو
تقديم: فيصل درّاج


كتاب الدوحة
أنطون تشيخوف
رسائل إلى العائلة
ترجمة: ياسر شعبان


كتاب الدوحة
فتاوى
كبار الكتّاب والأدباء
في
مستقبل اللغة العربية
نهضة الشرق العربي وموقفه
إزاء المدنية الغربية


كتاب الدوحة
عبّاس محمود العقّاد
عبقريّة مُحمّد
تقديم: د. خالد غزال


كتاب الدوحة
عباس محمود العقاد
عبقريّة خالد


ظِلّ الذّاكِرة
حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»
كتاب الدوحة


لماذا تأخّر المسلمون؟
ولماذا تقدّم غيرهم؟
الأمير شكيب أرسلان


مأساة واق الواق
محمد محمود الزبيري
كتاب الدوحة
رواية

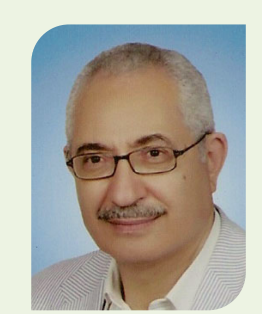

كتاب الدوحة
مختارات من
الأدب
السوداني
علي المك


كتاب الدوحة
إيزابيل إيبرهاردت
ياسمينة
وقصص أخرى

قراءة في رواية عبدالرزاق قرنح الأخيرة (2/2)

درب الكوابيس، وجدل الحياة المتروكة والحياة التالية

يبدأ «حمزة» «حياته التالية»، بعد حياته العسكرية السابقة، في محاولة منه لوصل ما سبق على تلك الحياة العسكرية/ الاستعمارية. وإذا كان قد هرب من تلك الحياة السابقة سليماً ومليئاً بفورة الشباب، فها هو يعود معطوب الفخذ، صفر اليدين، وفي الرابعة والعشرين من عمره، يجاهد كي يخفي عرجه، وما تسبِّبه له ساقه من آلام، فقد التهمت تجربته الاستعمارية أربعة أو خمسة أعوام من حياته، ولم تقدِّم له إلا العطب الجسدي، وإلماماً باللغة الألمانية التي لا قيمة للمعرفة بها، بعدما انهزم الألمان...



صبري حافظ

تنقسم رواية «حيوات تالية» إلى أربعة أقسام: يقع القسم الأوَّل في فصلَيْن، قدَّمَ أوّلهما «خليفة»، وقدَّم ثانيهما «إلياس». أمّا القسم الثاني فيقع في خمسة فصول تتناول ثلاثةٌ منها قصّة «حمزة»، وما جرى له منذ أن انضمَّ لقوات الحماية الألمانية، إلى التقاط قائد المعسكر له وتعليمه الألمانية، وحتى مشاركته فيما خاضته وحدته من معارك دموية، إلى أن قصم صفّ الضابط فخذه قرب هزيمة الألمان، وتُرك في الإرسالية كي يتعافى.

وبعد أن قدَّمنا للقرّاء، في العدد الماضي من مجلَّة «الدوحة»، أوّل شخصيَّتَيْن أساسيَّتَيْن في الرواية، وقد اقتسما فصول القسم الأوَّل منها، حان الآن أوان تقديم القسم الثاني منها، والذي تقدم فيه الرواية شخصية أخرى (توشك أن تطرح علينا ما يمكن دعوته بنظير التجربة التي عاشها إلياس بعد تطوُّعه، وإرساله إلى دار السلام للتدريب) هي شخصية «حمزة» الذي تطوَّع للانضمام إلى Schutztruppe هرباً من قسوة الحياة التي كان يعيشها، وما فيها من جوع وقهر وحرمان. لكنه اكتشف، منذ الأيام الأولى(خاصَّةً بعد وصول المتطوّعين إلى معسكر التدريب الجبلي، واستقرارهم فيه)، أنه كان «كالمستجير من الرمضاء بالنار»، وأن التدريبات اليومية الشاقّة، وما يدور بين الجنود من أقرانه في قاع السلَّم العسكري، في محاولة بعضهم للتميَّز أو فرض سلطتهم على الآخرين، من إهانات مجّانية وقهر، أشدّ وقعاً ممّا هرب منه، وإن أشعرته الحياة العسكرية، بنشاطها البدني، وغذائها اليومي المضمون، وعنايتها الصحِّيّة بالجند، بقدر من الرضا عن نفسه وهو يشهد إمكاناته تنمو، ومهاراته تزداد؛ وهو الأمر الذي ملأه بالحماس لتلك الحياة، والرغبة في تعلُّم المزيد فيها، حيث أراد أن يُلحق بقسم الإشارة في وحدته العسكرية. لكنه كان محظوظاً حينما جذبت وسامته، وصغر عمره، قائد المعسكر Oberleutnant «سيجفرد» كي يجعله خادماً خاصّاً له، وكي يعلِّمه الألمانية إلى الحدّ الذي يمكّنه من قراءة «شيللر» (1759 - 1805)،[1] قبل موسم الأعاصير والأمطار Mansoons القادم، كما راهن بقيّة الضبّاط، بعد سهرة صاخبة في أحدى الأمسيات.

وكان يشجِّعه على ذلك استجابة «حمزة» الناجحة، ومقدرته على تعلُّم اللغة؛ مفردات وتراكيب. والواقع أن العلاقة الخاصّة التي نشأت، وتوطَّدت، على مَرّ السنوات، بين «حمزة» وقائد المعسكر، أثارت حفيظة الكثيرين عليه، لا من زملائه من العسكر، فحسب، بل من صفّ الضابط Feldwebel «والتر» أيضاً، الذي كان ينقم عليه لعلاقته الوثيقة بالقائد، والتي ظلَّت ملتبسة إلى حَدٍّ ما، وإن احتلَّ تعلُّم اللغة الألمانية مكاناً محورياً فيها. وقد حافظت الرواية على هذا



الالتباس المثري حتى قرب النهاية، حينما نعرف أنه كان يذكِّر قائد المعسكر «سيجفرد» بشخص عزيز عليه (سنعرف، فيما بعد، أنه أخوه الأصغر «هيرمان» الذي مات في السابعة عشرة من عمره)، وهذا هو سرّ اقترابه من «حمزة»، وتصوُّر أنه أصغر عمراً ممّا ادعى (أنه في العشرين من عمره)، ويصرّ على أنه في عمر أخيه، عندما مات.

هكذا، يردِّد «سيجفرد» حينما جلس قرب سرير «حمزة» يودِّعه، بعد أن كاد صفّ الضابط أن يقتله، وبعد أن قرَّر تركه في البعثة التبشيرية للعناية به حتى يشفى ممّا لحق به: «لا يمكن أن تكون أكثر من سبعة عشر عاماً، حينما انضممت لنا. كان أخي الأصغر في السابعة عشرة حينما مات وقتَ اندلاع النيران في الثكنات. وكنت أنا هناك أيضاً. لم يبلغ الثامنة عشرة، صبيّ جميل، أتذكَّره كثيراً ... لقد كانت نيراناً شنيعة وقويّة، ولم يكن يريد أن ينضمّ للجيش، فلم يكن ذلك مناسباً له، لكن أبي أراد التحاقه به، لأن هذا الأمر من تقاليد الأسرة التي كان كلّ أفرادها ضبّاطاً. ولم يُرد أخي الأصغر أن يخيِّب أمل أبيه ... كان حالماً، وكان أخي «هيرمان» يحبّ «شيللر». عليك أن تستريح الآن، وعلينا أن نستعدّ للمغادرة» (ص118). فحمزة، مثل أخيه، تماماً، وجد نفسه في المكان الخطأ، وفي اللحظة الخطأ، وكادت نيران الحرب، هذه المرّة، أن تلتهمه مثل «هيرمان»، لكنها تركته بين الحياة والموت، في رعاية البعثة التبشيرية التي استغرقت إعادتها إيّاه للحياة، مرّة أخرى، أكثر من عامَيْن من الدأب والرعاية.

وسنعرف، أيضاً، في قابل الأحداث، أنه كان عليه، أيضاً، أن يكون كبش فداء للضابط الذي تبنّاه، والذي فعل كلّ ما في استطاعته لإنقاذ حياته. فقد كان من السهل على صفّ الضابط «والتر» أن يوجّه غضبه لـ«حمزة»، وأن يستهدف قتله، بينما كان كلّ غضبه وحقده الحقيقي موجَّهان للقائد «سيجفرد»؛ فقد قال الراعي لـ«حمزة»: «إن القائد قال له أن الأمر كان لو أن هذا الرجل كان يريد أن يهجم عليّ أنا، حينما ضربك» (ص 127)، ناهيك عن أنه مكَّن هذا الضابط، الذي يبدو أنه نجا من الحريق الكبير في المعسكر وحده، دون أن يستطع إنقاذ أخيه (فلازالت آثار الحروق محفورة في ظهره).. مكّنه من التكفير عن إحساسه الدفين بالذنب تجاه أخيه. لكن، ترى هل يدرك «حمزة» أيّاً من ذلك؟ هذا ما يشكّ فيه الضابط، حينما يعود إليه قبل المغادرة ويقول له: «هل تعرف لماذا حدَّثتك عن أخي؟ ... لا. بالطبع، لا، فأنت مجرَّد عسكري، وليس مسموحاً لك أن تتأمَّل أو تخمّن شيئاً عن الأمور الحميمية لضابط ألماني» (ص 119)، ثم يترك له كتاب «شيللر»، شاعر أخيه المفضَّل، كي يساعده في مواصلة تعلُّم الألمانية. وإن كان الأمباشي النوبي «حيدر الحمد» قد أخبره قبل مجيء الضابط، للمرّة الأخيرة قائلاً: «إنك محظوظ لأن القائد يحبّك، وهذا هو سرّ حظّك، فلولا ذلك لرُميت - كغيرك ممَّن يصاب من العسكر - في الغابة كأيّ شيء مهمل-Hamal» (ص119)، وكأنه يفتح عينيه على دلالة ما يدور له، ومن حوله.

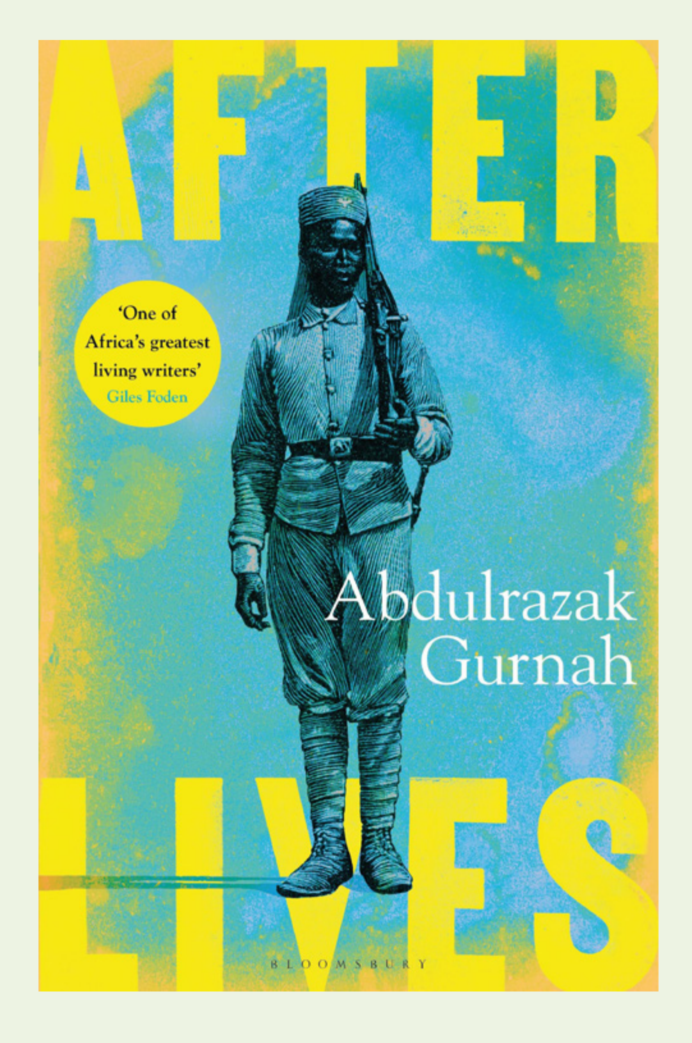
وعندما نعرف، أيضاً، أن صفّ الضابط - الذي جاء من طبقة دنيا، لا من أبناء الطبقة الوسطى وشرائحها العليا، كبقية الضباط - كان يحقد على القائد، وعلى ما يتمتَّع به الضبّاط الآخرون من مزايا، ويتشوَّف للانتقام منهم. كما تجلَّى ذلك في سلوكه، بعد انقضاء النهار في العمل والتدريبات، فينفق أماسيّه في تعاطي البانجو-Bangi، ومطاردة رغباته.

فالرواية حريصة على أن توفِّر لقارئها تعقيدات الصراعات والعلاقات المتشابكة بين الألمان، في نوع من التوازي مع ما تقدّمه له ممّا يدور بين أهل المنطقة، ومَن انضمَّ منهم إلى جيش الحماية الألماني، بخلفيَّاتهم المختلفة.

وإن كانت تحرص، أيضاً، على أن تظلّ سلطة السرد في يد أهل المنطقة، ومن منظور شرائحهم المختلفة، في نوع من تأكيد عملية الردّ بالكتابة، التي يتَّسم بها أدب ما بعد الاستعمار الجديد بهذا الاسم، فنتعرَّف إلى اللحظات التي ينتاب فيها القائد الشكّ في جدوى وجوده في هذه المنطقة من العالم، بدلاً من مدينة مارباخ-Marbach الجميلة التي جاء منها، وهو الشكّ الذي يمدّه إلى «حمزة» الذي يعتقد أنه، هو الآخر، في المكان الخطأ، لأنه، في نظره، حالم، ولا يصلح لأن يكون جنديّاً قاسياً، يبعث الرعب في قلوب من يريد الألمان إخضاعهم. «لقد فقدت مكانك في العالم، ولا أعرف لماذا يهمّني هذا الأمر؟، ولكنه يهمني. ربَّما أعلم، ولكني أفترض أنك لا تعرف ماذا أعنيه، وأفترض أنك لا تعرف حقيقة الأخطار المحدقة بك».(ص86)

هكذا، وجد «حمزة» نفسه، في نوفمبر، عام (1914)، وبعد أعوام من التدريب في المعسكر، يعيش، لسنوات خصبة من عمره، في قلب المعركة بين الألمان والبريطانيِّين في شرق إفريقيا. يكسب الألمان جولة، ثم يكسب الإنجليز أخرى. شاهد العنف، وشارك في تدمير القرى، وسرقة ما لدى سكّانها من غذاء ومؤونة، وأكل الفواكه المسروقة، وشاهد العشرات منهم قتلى على جوانب الطريق، وإن كان عزاؤه الوحيد أنه لم يطلق هو النار على أيّ منهم. ونعرف من سرد تلك السنوات أن مَنْ حملوا عبء الحرب أكثر من غيرهم، هم الأفارقة والهنود الذين تشكَّلت منهم جيوش الجانبَيْن. «وقد تركوا الأرض التي انتزعوها من بعضهم البعض يباباً مدمَّرة، بعدما جوّعوا أهلها الذين كانوا يموتون بالمئات والآلاف، بينما كانوا هم يعانون من تبنِّيهم الأعمى والإجرامي، لقضايا لا يعرفون شيئاً عن أصولها أو عن مراميها، وكانت أغراض كلّ جانب لا تخصّهم، وتستهدف السيطرة عليهم. وقد مات الحمّالون بأعداد كبيرة بسبب الملاريا، والدوسنتاريا، وحمّى البول الأسود، والإنهاك، دون أن يعبأ أحد بهم، وحتى من هربوا منهم، من الرعب، سرعان ما هلكوا في الأراضي المدمّرة». (ص 91)

وما إن صحا المعسكر، ذات صباح، بعد ليلة مطيرة عاصفة، أمضاها المعسكر وسط الوحول، على هروب عدد كبير من عساكره، حتى جُنَّ جنون ضابط الصفّ. وما إن وَجَد «حمزة» بين القلّة التي لم تهرب من المعسكر حتى استدعاه أمام بقيّة الضبّاط، وصرخ في وجهه، وكأنه يوجِّه الاتِّهام للقائد نفسه: «إن عاهرك المخادع هذا، هو الذي خاننا، وحرَّضهم على الهرب. لقد كذب عليهم فتخلَّوا عنا» (ص116) ، ثم تقدَّم نحوه ملوِّحاً بسيفه يريد أن يقتله، ولولا أن تحرَّك «حمزة» بسرعة في اللحظة الأخيرة، كي يتجنَّب الضربة القاصمة، التي وقعت، بكلّ عنفها، على أعلى الفخذ حتى وصلت للعظم، لمات من فوره. ووقع حمزة مغشيّاً عليه. وكان المعتاد في حالة مثل هذه أن يُترك «حمزة» على قارعة الطريق، أو أن يزجّ به في الغابة كي تقوم ضواريها بالإجهاز عليه، وتخليصه من آلامه.



لكن الرواية، التي تحرص على اكتساب كلّ حادث مهمّ فيها دلالات متعدِّدة، وعلى أن تمنح «حمزة» حياة تالية لتلك التي أجهز عليها المستعمر - فعليّاً ومجازيّاً معاً - تجعل «سيجفرد» يدرك، ببصيرته الثاقبة، كلّ دلالات ما دار، فيصرّ على أن يحمل جنديّان «حمزة» الذي يصارع الموت، على نقّالة، إلى البعثة التبشرية القريبة، حيث ظلّ يصارع الموت والحمّى الناجمة عمّا تعرض له جرحه الغائر الرهيب من تلوُّث، لعدّة شهور، قد تتجاوز أكثر من عام، امتلأت بالكوابيس الكثيرة الدالّة، عبر تفاصيلها الدقيقة، على كثير ممّا دار له، وما اختزنه عقله الباطن من أوجاع، كان يحرص - رغبةً منه في إرضاء القائد - على ألّا يظهرها.

في برزخ بين الحياة والموت

ظلّ حمزة لعدّة أسابيع/ أو شهور في برزخ بين الحياة والموت، بين الوعي والغياب، في فيافي الحمّى والآلام التي لا تطاق، يغلب هذا كلّه بإرادة رواقية، كما وصفها الراعي/ القسّ، صامتة كعادته في التغلُّب على المكاره، وهي الفترة التي تتيح للسرد أن يدخلنا في عالم الجانب الآخر - غير العسكري - من المهمّة الألمانية، التبشيرية منها والتحضيرية في تلك المنطقة من العالم. فقد كانت هذه البعثة التبشيرية في كليمبا-Kilemba، وهي مدينة صغيرة يعني اسمها باللغة السواحلية (العمامة) لأنها

تقع على هضبة عالية لجبل ما، فتبدو كأنها العمامة. وكان يرأسها راهب/ راعٍ بروتستانتي لوثري، نال قدراً من التدريب الطبّي، مكّنه منْ فتح عيادة بسيطة في بعثته لتطعيم من يتردَّدون عليها، وعلاجهم، إلى جانب المدرسة التي كانت الأداة التقليدية لعملية التبشير، تجلب الأطفال للتعلّم، وتأتي بأُسَرهم لاعتناق المسيحية، والتردُّد على الكنيسة، بشكل دوري.

كانت هذه البعثة قريبة من الموقع الموحل الذي جرى فيه هذا الاعتداء الآثم على «حمزة»، فأمر الضابط بحمله إليها، وتركه فيها للعلاج. وقد خاط الراهب/ الراعي جرح حمزة، وعمل على تطهيره وتنظيفه، فهذا كلّ ما كان باستطاعته عمله، وترك الباقي للصلوات ولرعاية مساعده «باسكال» الذي أحبَّ «حمزة»، ورغب في أن يجلبه إلى مملكة الربّ، دون جدوى. والواقع أن «حمزة» لم يتعافَ طوال بقية سنوات استمرار الحرب (وهذا أمر مهمّ، على الصعيد الرمزي للأحداث) بل بعد انتهاء الحرب، واستسلام ألمانيا، الذي لم يعرف به قائد جيوشها في شرق أفريقيا، إلَّا بعد ثلاث أسابيع، فاستسلم، بدوره، لقيادة الجيوش البريطانية.

لأننا نعرف أنه، عند زيارة الضابط الإنجليزي للبعثة - وهي الزيارة التي أخفت البعثة، خلالها، «حمزة» عنه - أنه تحدَّث عن أنفلونزا سيّئة تجتاح العالم، في إشارة إلى وباء الأنفلونزا الإسبانية الشهير الذي أطاح بحياة الملايين بين عام (1918) وعام (1920). وهي طريقة الرواية المراوغة في تخليق ذاكرتها التاريخية/ الداخلية في آن معاً. فقد كان «حمزة»، وقتها، قد أخذ في التعافي، بعدما التأمت جراحه على ما تحتها من أربطة وعظام معطوبة، كانت في حاجة لجراحة لم تتوفر له أبداً، وكأنما كُتب عليه أن يحمل آثار التجربة الاستعمارية في جسده ذاته، في نوع دالّ من كتابة الجسد، من ناحية، ومن تهكُّم مضمر على «المهمّة التحضيرية» Zivilisieirungmission المنقوصة، من ناحية أخرى. لأن ما يتصوَّر الراهب/ القسّ أنه جلَبه إلى تلك المنطقة من دواعي الحضارة، بما في ذلك العلاج الطبّي، كان منقوصاً، ولم يوفّر له ما كان يحتاجه من جراحة. كان «حمزة» في أثناء تلك الزيارة، التي حرص فيها «باسكال» على إخفائه عن عيون الضابط الإنجليزي، في طور ما يمكن تسميته بدورات من العلاج الطبيعي، لإعادة تأهيل فخذه وساقه المعطوبَيْن، وبدأ الحركة والقيام ببعض المهامّ الصغيرة في حياة البعثة اليومية، وهي المهامّ التي تعلّم، عبرها، شيئاً من حرفة النجارة، لأنه أحبَّ التعامل مع الأخشاب.

جدل الحياة المتروكة والحياة التالية

فقد حرص «حمزة»، منذ وصوله إلى المدينة، التي غاب عنها لسبع سنوات، بعد شهور من التسكُّع والتجوال منذ ترك الإرسالية، على أن يطمر ماضيه، ويخفي كلّ تفاصيل تجربته الألمانية عن كلّ من يحيط به. إذ كان الألمان قد ذهبوا، وحَلَّ الإنجليز مكانهم إبَّان مرحلة تعافيه الطويلة من ضربة السيف القاصمة. وكان من الحماقة، بالطبع، الحديث عن العمل مع جيش الحماية الألماني. وكانت بقية معالم تجربته السابقة، في تلك المدينة، التي جاء بحثاً عنها، قد مُحيت، ولم يعد ثمَّة من أثر لها: هُدِم البيت الذي عاش فيه، واختفى الدكّان الذي استعبد فيه ليل نهار، ولم يبقَ لهما من أثر، واختفى معهما الإنسان الوحيد الذي صادقه عن طيب خاطر، في العلاقة الوحيدة التي عاشها بندّيّة كاملة، مع زميله في الدكَّان والعبودية الطوعية، «فريدي». وربَّما كان يأمل في أن يجده فيها، ليكون عوناً له، ولكن بلا جدوى.

صحيح أن حياته السابقة، في المدينة، لم تكن أفضل من تلك التي عاشها مع الجيش الألماني، فقد كانت حياة من الرقّ أو العبودية الطوعية التي تُجبر فيها الفاقةُ الأسرَ على التخلّي عن أبنائها، واستخدامهم سداداً لديونهم، أو حتى تقدّمهم مجّاناً لمن يستطيع إطعامهم وإيواءهم، كما كان الحال مع «عافية». لكنه لا يجد أثراً للمكان الذي خلَّفه وراءه، ولا يستطيع أن يسأل عنه كي لا يعرفه أحد، وربَّما يطالبه صاحب الدكّان، الذي هرب من العبودية فيه، بأن يدفع ديون أبيه له.

هكذا، يبدأ «حمزة» «حياته التالية» بعد حياته العسكرية السابقة، في محاولة منه لوصل ما سبق على تلك الحياة العسكرية/ الاستعمارية. وإذا كان قد هرب من تلك الحياة السابقة سليماً ومليئاً بفورة الشباب، فها هو يعود معطوب الفخذ، صفر اليدين، وفي الرابعة والعشرين من عمره، يجاهد كي يخفي عرجه، وما تسبِّبه له ساقه من آلام؛ فقد التهمت تجربته الاستعمارية أربعة أو خمسة أعوام من حياته، ولم تقدِّم له إلا العطب الجسدي، وإلماماً باللغة الألمانية التي لا قيمة للمعرفة بها، بعدما انهزم الألمان، بل -ربَّما- أصبحت المعرفة بها شُبهة ضارّة، حرص على ألّا يفصح عنها. وقد حاول، صباحَ وصوله إلى المدينة، أن يتذكَّر أيّاً من معالمها، حتى أعياه التعب. وقادته قدماه إلى ساحة فسيحة تصوَّر أنه سيجد فيها مكاناً يفيء إليه ناشداً شيئاً من الراحة، لكنه اكتشف أنها ساحة لورشة نجارة، سمع فيها طرقات النجارة، وتنسَّمَ منها روائح الخشب، فتقدَّم من صاحبها قائلاً إنه يبحث عن عمل. وبعد حوار قصير دالّ، مع «ناصر بشارة»، حصل «حمزة» على العمل في ورشته، ومخازنه التي كانت قيد النموّ والاتِّساع في تلك الفترة. (ص139)

والواقع أن التاجر «ناصر بشارة» قال له إنه وظَّفه عنده «لأنه أحبَّ مظهره، وكان «حمزة»، عندها، في الرابعة والعشرين، بلا مال، وبلا مأوى في مدينة عاش فيها من قبل، ولكنه لم يعرف عنها إلّا القليل. إنه متعب ويشعر بشيء من الألم، ولم يستطع أن يتصوَّر ما الذي أعجب التاجر في مظهره.» (ص138)؛ ربَّما هي فراسة «ناصر»، التي سيكتشف، لاحقاً، أنها كانت في محلّها، وربَّما كان ذلك الامتلاء الرواقي بالذات، والتقبُّل السمح بما تأتي به المقادير، هو الذي يجعل من يطالع سيماءه يحبّه، وربَّما لأنه يتجنَّب الحزن لتيقُّنه من أن الحزن يقلِّل القدرة على المقاومة، كما قال له «باسكال»، وأنه لو استسلم له لَقَهَره، وحوَّله إلى معاق، كما فعلت الحرب بالكثيرين. وكلّ (ربَّما) من هذه (الربَّمات) -كما يقول طه حسين- تحتمل الخطأ والصواب.

الهوامش

1 - هو الشاعر الألماني الأشهر، فريدريش شيللر-Friedrich Schiller، الذي يُعَدّ، مع «جوته»، مؤسِّساً للأدب الألماني.

من وساوس الكُتّاب:

لِمَ ينبغي أن أُترجَم؟

كثيرةٌ هي الوساوس التي تستبدّ بالمؤلّف حينما يكتب، وربَّما حتى قبل أن يكتب، إذ يبقى أهمّ وساوسه: هل سَأُترجَم إلى لغة أخرى، أم لا؟؛ لهذا قد يضع في باله من سيُتَرجَم إليهم، قبل أيٍّ مِن قُرّائه الذين يُكتَب، في الأصل، بِلغتهم ليُضاعف من فرص ترجمته، وليكون نقله، لا مجرَّد حدث محلّي فحسب، بل حدث عالمي، أيضاً.

كان «نيتشه» يعتقد أن حالة إبداعية كحالة «فاغنر»، يمكن أن تعطي كلّ ما لديها لو أنها وجدت، فقط، من يوصلها إلى الفرنسيين، وأن البقاء في ألمانيا يجعل أيّ مبدع مجرَّد حالة لسوء فهم كبيرة. ومهما كانت وطنيّة المبدع اللّغوية كحالة «ليسينغ»، فإنه غالباً ما يبحث عن ملجأ في الأراضي التي تدين بالولاء لـ«ديدرو»، و«فُولْتير»، فيهرب مما هو ألماني سرّاً[1]. لهذا يقف «نيتشه» متحدِّثاً بالوكالة عن «شُوبنهَاور»؛ ليؤكد أن الأخير وجد نفسه، في فرنسا وفي الفرنسية، أكثر ممّا وجدها في ألمانيا ومع اللّغة الألمانية؛ وقد تمَّت ترجمة أهمّ كتبه إلى الفرنسية مرَّتَيْن، ليُفضّل رجع الصّدى على المحكي بلسانه، وحاله هُنا، طبعاً، ليس بحال المتنبي حينما يقول:

«ودَعْ كلَّ صوتٍ غيْرَ صَوْتِي فإنني ** أنا الطّائرُ المحكيُّ والآخَر الصّدى».

بل قد يذهب الأمر، بالمؤلِّف الأصلي، بعيداً، إلى درجة ندمه على تأليفه أحد كتبه بغير اللّغة الهدف، كما هي حالة «نيتشه» الذي صرّح، في غير موضع، بما يأتي: «وددت لو كتبته بالفرنسية»، هذه العبارة هي ذاتها التي سيكرّرها عن كتابه «هكذا تكلّمَ زرادشت»، وعن كتابه الآخر «إرادة القوّة»، تعبيراً عن ندمه على كتابته باللّغة الألمانية، مُتمنيّاً لو أنه كتب ما كتب باللّغة الفرنسية، في رغبة شرسة وجموحة لتقديم نفسه للآخر الغريب عنه؛ لهذا كان «نيتشه» يبحث جدِّيّاً عمَّن يُترجمه، وعمَّن يُقدّمه للآخر؛ سواء أكان دانيماركياً أم فرنسياً أم إنجليزيًّا، في تلهُّف إلى مَنْ يُعيد توطينه داخل الجسد الفلسفي، والثّقافي، خارج ألمانيا.

لقد كان «نيتشه» يُقدِّم نفسه بصفته معجباً بكلّ ما هو فرنسي، فيُهدي كتبه، مرّة إلى «ديكارت»، ومرّة إلى «فولتير»، في محاولات لإغراء الفرنسيين، وجرّهم نحو الاهتمام به، أو -بالأحرى- الإيقاع بهم، وهذا ما جعله يؤيِّد مترجميه بشكل لا مشروط، مبدياً تفهُّمه لكلّ اختياراتهم في الترجمة، وذلك كي يستمرّوا في مهمّة ترجمته برباطة جأش منهم، ودون خوف منه، وهذا ما تكلَّل عند الفرنسيين، فيما بعد، بحسنِ قبول منهم لكُتبه، بشكل نافسوا فيه حضور «نيتشه» في بلده الأصلي، بل بشكل نازع فيه الفرنسيون الألمانَ حقوقَ تملّكه؛ حتى إننا سنجد ألمانيّاً هو «هابرماس»، لا يُطالبِ الفرنسيين، بل يستجديهم للتّقليل من نِيتشويَّتهم، مُحمّلاً إيّاه مسؤولية نقد الحداثة الغربية، ومتَّهماً له بجريرة الردّة عن العقل.

«نيتشه»، مثل كثيرين غيره، كان متيقّناً من أن التّرجمة هي قناة «بانما» التي سيمرّ عبرها نحو القطاع الثّقافي الفرنسي، ولتكون، أيضاً، محلّ ولادة أخرى بالنّسبة إليه، وإن في فراش بعيد عن موطنه، وعن لغته الأمّ؛ لهذا كان يمدّ مُترجميه شديدي النّبوغ والأذكياء جدّاً[2]. فيذكر «نيتشه» مُدناً ونقاطاً معيَّنة وصلت إليها كتبه، تُرجمت، وحظيت بشيء من الذّكر والنّقد، وهذا ما كان يحتاجه ويسعى إليه ليُخفِّض من درجة حنقه، فقد ظهر مراراً كمن يَعرض نفسه على مَنْ يترجمه؛ ويلاطفُ مترجميه برسائل بالغة اللّطف، فأيّ مؤلّف يعرف قيمة مَنْ يترجم له، ويعرف الجميل الذي يسديه إليه، بشكل سعى فيه البعض إلى رهن مترجمه معه في البيت نفسه، بل الغرفة نفسها، كحالة الرّوائي البرتغالي «جوزيه ساراماغو»، حيث تزوج مترجمته María del Río Sánchez، إذ استفاد من زيجته هذه بشكل رائع؛ ذلك أن زوجته التي كانت تسكن معه البيت نفسه كانت تترجم أعماله إلى الإسبانية، حتى قبل صدورها بالبرتغالية، فكان يكتب الصّفحة وهي تترجمها مباشرةً، وهي معه في الغرفة نفسها، وتسأله عمّا تعنيه كلمة ما في الجملة ماذا يعني بها بالضبط، فيجيبها في نفس اللّحظة.



تعلم سرائره الخفيّة، وتفهم رغباته المضمرة، وتعلم جيِّداً مسار ومنشأ أيّ فصل من فصول رواياته: متى؟ وأين؟ وكيف؟.

اشتهر عن «نيتشه» حبّه لمترجميه، وتقديره الكبير لهم، حتى إنه، وهو في قمّة مرضه، ما إن تناهى إلى سمعه، في أبريل، سنة (1876)، أن الكونتيسة «ديوداتي--Countess Diodati» السّاكنة في مدينة جنيف، قد ترجمت كتابه «ميلاد التّراجيديا» إلى الفرنسية، حتى أخذ القطار مباشرةً لزيارتها، والتعرُّف إليها، وتوطيد العلاقة بينهما، الزّواج منها كما فعل «جوزيه ساراماغو»؟ غير أنه، عند وصوله، اكتشف أن المسكينة دخلت إلى عوالم الجنون، واستقرَّ بها الحال في مارستان عقلي، فبقي في جنيف أسبوعاً لعلّه يلتقي مترجمته المجنونة التي قد يكون كتابه «ميلاد التّراجيديا» سبباً في جنونها، فقد استدعى فيه، من أجل كتابته، الكثير من الأرواح، كما لخّص القول عنه «فاغنر» الذي افتتن بالأشياء غير الموفّقة فيه[3]، لتذهب المسكينة ضحيّة كتاب، سيصفه «نيتشه»، فيما بعد، بأنه «كتاب غير معقول» يتضمَّن آراء غير نافذة، متضاربة ومتناقضة قد تجني على كلّ من أراد أن يترجمه.

وكي يجد «نيتشه» لكتبه مُترجماً، كان لا يتورَّع في إرسالها إلى من يعتقد أنه قد يسارع في ترجمتها، فنجده، مثلاً، يهدي كتابه «هذا الإنسان» إلى أحد الفرنسيين طمعاً في ترجمته إلى الفرنسية، غير أن ألمانية المترجم لم تكن في مستوى الألمانية التي يكتب بها «نيتشه»، كما برَّر هذا المترجم تهرُّبه، بل نجد «نيتشه» يطلب من أحد المترجمين السّويديين الموهوبين في الفرنسية أن يُترجم أحد أعماله إلى الفرنسية، ليتساءل هذا المترجم إن كان «نيتشه» عاقلاً حقّاً، أم أنه فقد عقله تماماً!، وليستغلّ هذا المترجم السّويدي «Johan August Strindberg» رغبة «نيتشه» في أن يُترجَم من قِبَل كاتبٍ يقول عن نفسه إنه يكتب كما «بلزاك»، ليطلب تعويضاً من «نيتشه»، لم يستطع الأخير توفيره، خاصّة أن خوفه الدّائم من انقطاع تقاعده من جامعته المسيحية في بازل، بعد حملته المسعورة على كهنتها وقساوستها وتاريخها، كان يطارده دوماً.

رغبة «نيتشه» المجنونة في أن تُترجَم أعماله، لا يمكن النّظر إليها كفقدان للاتّزان العقلي من جهته، إذ إن الرّجل -باعتباره فيلولوجيًّا ذا معلومات مهمّة عن تاريخ الفلسفة وماضيها- يعرف دور التّرجمة في تحديد مستقبل أي فيلسوف، ويعرف أكثر من أيّ مُترجِم، أنه، من خلال التّرجمة، يمكن للفيلسوف أن يعيش عَودَه الأبدي، ولكن ليس عبر الحياة نفسها، واللّغة نفسها، فهذا شيء لا يحتمَل كما عبّر عن خوفه من هذا في خضم حديثه عن مفهومه للعود الأبدي، وإنما عبر حيوات ولغات أخرى، فأرسطو الذي احتفظ له «نيتشه»، في مكتبته، بأكثر من ثلاثين مجلَّدة وعنواناً، لم يكن ليعيش ويستوطن قلب كذا شعب[4]، ويكتشف في نفسه ومعها رُقيّ أفكاره في أكثر من لغة، ويَضطهد «قواعد - grammaire» أكثر من لُغة بمنطقه، لولا ترجماته إلى السّريانية واللاتينية والعربية والألمانية التي حظيت بها نصوصه. وحينما يكفّ المترجمون عن ترجمته، سيكفُّ هو عن الحضور كما كفّت لغته الأمّ عن التّداول، في حين استمرّ هو ومتنه في التّداول والتّرحال.

حُلم «نيتشه» أن يَكتُب بالفرنسية، ليعفي نفسه حرقةَ



انتظار مترجم يأتي أو لا يأتي، لما يمكن للغة أخرى غير اللّغة الأمّ أن تحقّقه لكاتب مثله، في موضع ومكان يجني منهما لاسمه ولنصّه مجداً وشهرة، بشكل يُصيّره عميقاً وهو في لُغة الآخرين، فعدم الوضوح يرزق صاحبه هيبةً وعُمقاً، لا يكونان له عادةً، حينما يتكلَّم بلغته الأمّ، ويكتب بها، إذ «لا كرامة لنبيّ في قومه»، كما تقول العبارة الإنجيلية، ولنتذكَّر هنا، من العرب، صاحب كتاب «النّبي»، جبران خليل جبران، الذي يتعلَّم العرب، منذ مدّة طويلة، على ضوء قصصه ومكتوباته، لغتَهم العربية[5]، تلك المكتوبات التي لا يعلم كثير من العرب أن أغلبها مترجم عن الإنجليزية التي كتب بها جبران أغلب كتبه[6]؛ كما أوَّل عمل له وهو «المجنون»، و«رمل وزبد»، و«آلهة الأرض»، وكذا الأمر مع كتابه الأهم: «النّبي»، إنما كلّها كُتبت بالإنجليزية، لأوَّل مرّة، على الرّغم من أنه فكّر بكتابة عمله الأخير منذ ألف عام، كما أكَّد في رسالة إلى ميّ زيادة.

عربيّ آخر، أقرب زمناً من جبران، هو عبد اللّه العروي، لم ينتظر مترجماً، بل كتب أهمّ مؤلَّفاته مباشرةً بالفرنسية، لتشق طريقها في الانتشار وحدها، عبر لُغة ليست لغته الأمّ، وليقوم هو، فيما بعد، بإعادة ترجمتها إلى لغته الأمّ بنفسه، بعد أن كتب مقدِّمات لبعضها ليصفّي حسابه مع مترجميه العرب، كي يجد لنفسه عذراً في كون كتبه التي لو كتبها، أوّلاً، بالعربية، لما حظيت بقيمة تذكر، إذ ستكون كتابتها باللّغة الأمّ هي نقطة ضعفها الخطرة التي ستقتُل المؤلِّف والمؤلَّفَ، فيقول: «كيف سيكون ردّ القارئ المشرقي لو ألّفتُ الكتاب، أصلاً، بالعربية كما كانت نيّتي أوّل الأمر؟ الإهمال، بدون شك. كلّ اتصال بيننا، المغاربة أو العرب أو المسلمين، يمرّ عن طريق الغرب، كما هو حال الأوربيين اليوم بالنّسبة إلى أميركا. هذا هو مؤدّى الكتاب، في الواقع»[7]. إن الطّريق المباشر إلى الوطن، قد لا يكون من طريق اللّغة التي نسكنها، بل من طريق لُغة أخرى، اضطُررنا لنتَّخذها سكناً.

وبالعكس، قد تكون لُغة جبران والعروي الأمُّ جسراً للعودة إلى الوطن بقوّة، وأداة ليصنع الكاتب بها لنفسه حيّزاً في أكثر من وسط ثقافي؛ فمن الجانب غير العربي، نجد الرّوائي والشّاعر الكردي سليم بركات، الذي أكّد محمود درويش أنه -مع كرديّته المتأصِّلة- ظلَّ أفضل من كَتَب باللّغة العربية خلال العشرين عاماً الماضية، فقد اختار العربية على كرديَّته، ليعبّر بها عن خصوصيَّته، بصفته كرديّاً، وكذلك نجد الرّوسي «فلاديمير نابوكوف»، الذي وُلِد قبل موت «نيتشه» بأشهر قليلة، يكتب بلغته الأمّ، ثم في مرحلة ثانية يتخلَّى عنها ليكتب بالإنجليزية، التي لم يبدأ في الكتابة بها إلّا في مرحلة متأخِّرة، نسبياً، من حياته، وترجم بنفسه، مثله في ذلك مثل العروي، إلى لغته الأمّ، كتابَين كان قد كتبهما بالإنجليزية، لإحساسه بوجود عيوب في النّسخة الإنجليزية التي كتبها بيده، رغم أنه كان يقول إن رأسه تتحدَّث الإنجليزية، وأذنه تتحدَّث الفرنسية غير أن قلبه ظلَّ يتحدَّث الرّوسية؛ لهذا كانت أجلَّ آماله أن يتمّ ترجمة أعماله إلى لغته الحبيبة، قبل موته.

الإيرلندي «صمويل بيكيت - Samuel Beckett»، كان يختار أن يكتب بالفرنسية، والإنجليزية، كي تبقى له قدم في باريس، وأخرى في لندن، تاركاً، في الهامش، لغته الأمّ الإيرلندية «Gaeltacht» شبه المنقرضة، مثله في ذلك مثل الإيرلندي الآخر «جيمس جويس - James Joyce» مثاله الأعلى، ونموذجه الأبوي السّاحق، دون أن تهمَّهما في شيء المعارك القويّة التي قادها الأبطال القوميون والمثقّفون الإيرلنديون معاً ضدّ الاستعمار البريطاني بكلّ أنواعه، لكن بقي من إيرلندا، عند «جويس»، «أوليس» البطل السّردي الإيرلندي الأصل، في الرواية التي تحمل الاسم نفسه «أوليس»، التي يصف فيها «جويس» يوماً واحداً في أكثر من (750) صفحة،

ليتحدّى فيها مترجميه وقرّاءه الإنجليز أنفسهم، وعلى مستوى لغتهم، وأمام لسانهم الرّسمي، وبقيت كذلك مدينة دبلن الإيرلندية حتى إنه دعا أحد أعماله المهمّة بـ(أهالي دبلن).

«صمويل بيكيت»، كان يكتب بالفرنسية، ثم يترك النّص عاماً أو أكثر ليترجمه بنفسه إلى الإنجليزية؛ أو العكس، كما الشّأن مع روايته «وات ومورفي»، فينتقل ذهاباً وإياباً بين اللّغات، لينقل معيش أهالي دبلن، وآمال الإيرلنديين. كما نلفي «ميلان كونديرا - Milan Kundera» الذي اختار على اللّغة التّشيكية، لُغةَ البلد الذي استقرَّ فيه: الفرنسية، فالهجرة من مدينة إلى أخرى ليست طريق الأنبياء وحدهم، بحثاً منهم عن الدّعم النّفسي، والدعم المادّي، وكذا عمَّن يسندهم، بل طريق الأدباء والفلاسفة، ترحالاً منهم من لُغة إلى أخرى، بحثاً عن قُرّاء وتلاميذ وأنصار جدد، وكي يرجعوا إلى مُدنهم بقوّة أكبر، كما يؤكّد «نيتشه» ذلك في شذرة دالّة جدّاً بعنوان «أخطر الهجرات»[8]. لكن، هناك من يُهاجر ويحتفظ بعذرية لسانه، فيكتب بلغته الأمّ، ويتحصّن بها، كما حالة الأرجنتيني «خوليو كورتاثار - Julio Cortázar» الذي احتلَّ شطراً صالحاً من اهتمام أوروبا، دون قتال، بلغته الإسبانيّة التي حملها معه من الأرجنتين، وذلك رغم تعلُّمه للفرنسيّة على يد والديه، إذ ظلّت لغته الأمّ أحد أسلحته السّرِّية[9].

«نيتشه»، يودّ لو يغترب عن لسانه ومتلقِّيه الألمان، ويرتحل بعيداً مع نصوصه إلى بلد آخر، ومع لُغة أخرى، ليقترب من لسان آخر هو الفرنسي، الذي لا يفارق باله، ليكون حال «نيتشه»، هنا، حال الأديب المغاربي الذي كلّما اقترب من الأدب الفرنسي «تضاعفت حظوظ تثمينه والإعجاب به، وازدادت فُرص ترجمته»[10]. هنا، بلا شكّ، قد يكون «نيتشه» قرأ لبودلير، والذي يُكثر من الاستشهاد به في مراسلاته، كهذه الرسالة التي يسأل فيها «بودلير» نفسه، ويجيب: «هل تعرف لماذا حرصت على ترجمة إدغار آلان بو، بهذا الحماس؟ لأنه يشبهني». إذا كان «همبولت» مترجم نصّ «أخيلوس - Achille» المُعَنْون بـ«أغاممنون - Agamemnon» الذي يؤكّد أن النّص المترجم يجب أن يظلّ غريباً، فإن «نيتشه» يعاجل مترجمه ومترجمي النّصوص الألمانية بجدوى تجاوز كتابتها باللّغة الأمّ، بأن يقضي المؤلّف الألماني على غرابتها أصلاً، لصالح تلقّيها السّهل أمام المترجم. إن الكتابة باللّغة الأمّ، ومحاولة تكريس ما يميّزها، بقدر ما يُصعّب مهمّة المترجم، ويجعلها مستحيلة، هو أمر يفتّت أيّة إرادة أو رغبة في ترجمته الكاتب وكتبه، مهما كانت صلابة إرادة المترجم.

النّص، إن تُرجم دام واتَّصل، وإن استعصى على التّرجمة عاجَلته بذور الفساد، واعترته عوامل الزّوال والتّفسّخ، والحلّ هو الانسلاخ من حقوق اللّغة الأمّ، والتّنازل عن مكتسباتها، وتقديم النّص في حُلّة مجموعة حلول مقترحة أمام المترجم، تسهّل أمامه عمله التّرجمي، أي أن يكتب الكاتب وكأنه لا يكتب بلغته الأمّ، بل بلغة المترجم، أي أن ينسلخ عن ذاته ليذوب كقطعة سكَّر في فنجان الآخر، ليصير حلواً، ومقبول المذاق، لا مرّاً وعسير الهضم، ليكون في مستوى ذوق وتطلّع من سيقرؤهم أو من يُترجمهم؛ وهذا هو المطلوب من كلّ ألماني، بحسب «نيتشه»، حينما يقول: «إن أولئك الأشخاص الذين لا يطاقون، والذين لا نريد حتى أن نتقبَّل منهم ما يفعلونه من خير، هم الذين لهم حرِّيّة الرّأي، ولكنهم لا يتنبهون إلى أن حرّيّة الذّوق والفكر تنقصهم. وهذا هو، بالضّبط، ما يعتبره حكم «غوته» الرّزين ألمانيًّا. (...) على الألماني أن يكون أكثر من مجرَّد كونه ألمانيًّا، إن هو أراد أن ينفع الأمم الأخرى، ويصير مُطاقاً لديها، كما يريانه الوجهة التي عليه أن يبذل فيها جهداً لكي يتجاوز ذاته ويخرج من حدودها»[11].

تقوم التّرجمة، عند «نيتشه»، مقام التّضحية البشرية، بل التّضحية الأكثر حماسة ونُبلاً، ما دام الحماس النّاجم عن المعرفة والرّغبة فيها قد يجعلنا نُؤاخي سكّان كواكب أخرى، ذاتَ يوم، خدمةً للمعرفة والإنسان، الشّيء الذي قد يجعلنا نقوم بنقل معرفتنا من نجم إلى نجم، وليس فقط من قبيلة إلى قبيلة أو من بلد إلى بلد!، كما حَلُم بذلك «نيتشه»، وأكيد أن ذلك لا يتمّ إلا بالتّرجمة، وظلَّ ذلك في أفق التّواصل مع أهالي الكواكب والنّجوم الأخرى، فعبر قناة التّرجمة يمكن أن نوسّع من نطاق فهمنا، ولنفكّ الحصار على مفكّرين وأدباء كثيرين. ■ **محمد صلاح بوشتلة**

الهوامش

1 - ف. نيتشه (1900)، ما ورَاء الخَير والشّر، ص: 42.

2 - في هذا الصدد يقول «نيتشه»: «إن لأعمالي قُرّاء في كلّ مكان، وهم من النّخبة الذّكية، تحديدًا، من المحنكين الذين صنعتهم الظّروف والمهامّ السّامية؛ بل من بينهم عباقرة، تجدونهم في فيينا، وسان بيترسبورغ، وستوكهولم، وكوبنهاغن، وباريز، ونيويورك. لقد اكتشفني النّاس في كلّ مكان ما عدا ألمانيا، هذه البلاد الأوربية المسطّحة».ف. نيتشه (1844 - 1900)، هذَا الإنسَان، ص: 53.

3 - ف. نيتشه (1844 - 1900)، هذا الإنسان، ص: 62.

4 - في هذا الصّدد، يقول متّى بن يونس: «يونان، وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفِظت الأغراض، وأدّت المعاني، وأخلصت الحقائق». أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، وهو مجموع مسامرات في فنون شتى، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، اللّيلة الثّامنة، ص: 102.

5 - ثروت عكاشة، «جبران خليل جبران، أوّل أديب عربي أثّر في حياتي»، ضمن مجلّة «الهلال»، العدد: 9، سبتمبر (1960)، ص: 51.

6 - رغم أن جبران ظلّ أحد أحسن من ألّفوا بالعربية، فإنه فضَّل، في غير ما تجربة كتابية، أن يكتب بغير لغته، وهنا يقول ميخائيل نعيمة، في آخر فقرة من كتابه عن جبران وعن علاقة الأخير بالعربية: «إنه لغرض لا أعرفه، ولا تعرفونه، وُلد جبران في لبنان وفي العصر الذي ولد فيه. ولحكمةٍ أجهلها وتجهلونها كانت العربية لغته، فكأنّي بالعين التي تبصر كل حاجة، أبصرت ما في حياتنا الرّوحيّة من القحط، فأرسلت لنا هذه السحابة المباركة لتمطرنا بعض بركاتها. من شاء أن يرى في ذلك مفخرة فليكن له ما شاء، أمّا أنا فأُكبرُ على بقعة عطشى من الأرض، تفاخر سواها بطَلٍّ أرسلته لها السماء، وأفضِّل أن أقول: «اللّهمّ اجعلنا مستحقّين لهذه العطيّة كيما نستحقْ سواها“.» (نعيمة، ميخائيل (1988-1889)، جبران خليل جبران، بيروت: مؤسسة نوفل، ط. 13، 2009، ص: 423)

7 - يكتب العروي معقّبًا، وهو قاصد أميركا: «لاتنس أن الوعي الوطني نشأ، أساسًا على ضفاف السّين!». (عبد اللّه العروي، خواطر الصّباح، ص: 72). وبُعيد عودته إلى المغرب يكتب: «أشعر شعورًا قويًا أن أميركا لا تحتاج إليّ»، غير أنه يسأل مباشرة: «وهل يحتاج إليّ المغرب؟»، فيجيب: «لا سبيل إلى جواب مقنع»، لكن لا أحد يستطيع أن يقطع حبله السّري مع أمّه اللّغة بيده، فالعروي كتب بالفرنسية بنيّة أن يعود، بقوّة، إلى حاضرة الوطن. وهنا، يكتب عبد اللّه العروي: «يقول ياسين الحافظ في رسالة: «في رأيي إن سبب عدم الإقدام على الكتاب يعود بالأحرى، إلى «تهيّب» الكتّاب، وشعورهم بضرب من عدم الثّقة بجدِّية، ما يكتبون عن مؤلّف ذي مستوى كالإيديولوجيا..». أجيب: «لاتيأس، يا أخي. عندما يتعرَّض له الفرنسيون بالنّقد فسيجترئ عليه الكثيرون بالاعتماد على ردود الخصم. ويكون في ذلك السّلوك إثبات لما جاء في الكتاب من أن العرب يجيبون، دائمًا، عن أسئلة يطرحها الغرب». (عبد الله العروي، خواطر الصّباح، ص: 105).

8 - يقول «نيتشه»: «هناك، في روسيا، هجرة الذّكاء: يعبر النّاس الحدود ليقرأوا كتباً جَيّدة أو ليؤلِّفوها، وهم بهذا يعملون ليجعلوا من بلدهم الذي هجره العقل...» ف. نيتشه (1844 - 1900)، المُسافِر وظلُّه، ضمن «إنسان مُفرطٌ في إنسانيَّته»، الشّذرة، ص: 231. «أخطر الهجرات»، ج. 2، ص: 190.

9 - أحد روايات هذا الأرجنتيني تحمل الاسم نفسه، وهو «الأسلحة السّرِّية»، ترجمة: محمد عيتاني، مؤسَّسة الأبحاث العربية، ط. 1، بيروت، لبنان، 1988.

10 - عبد الفتّاح كيليطو، لن تتكلَّم لغتي، ص: 26.

11 - ف.نيتشه، (1844 - 1900)، «إنسان مفرط في انسانيَّته»، الشّذرة، ص: 302، «ماwهو ألماني حسب غوته»، ج. 2، ص: 92.


shutterstock

في الغَور الأدبيّ، يتسنّى للشّيء أنْ يسعدَ بوَجهيْه!

شعريّة التناقض

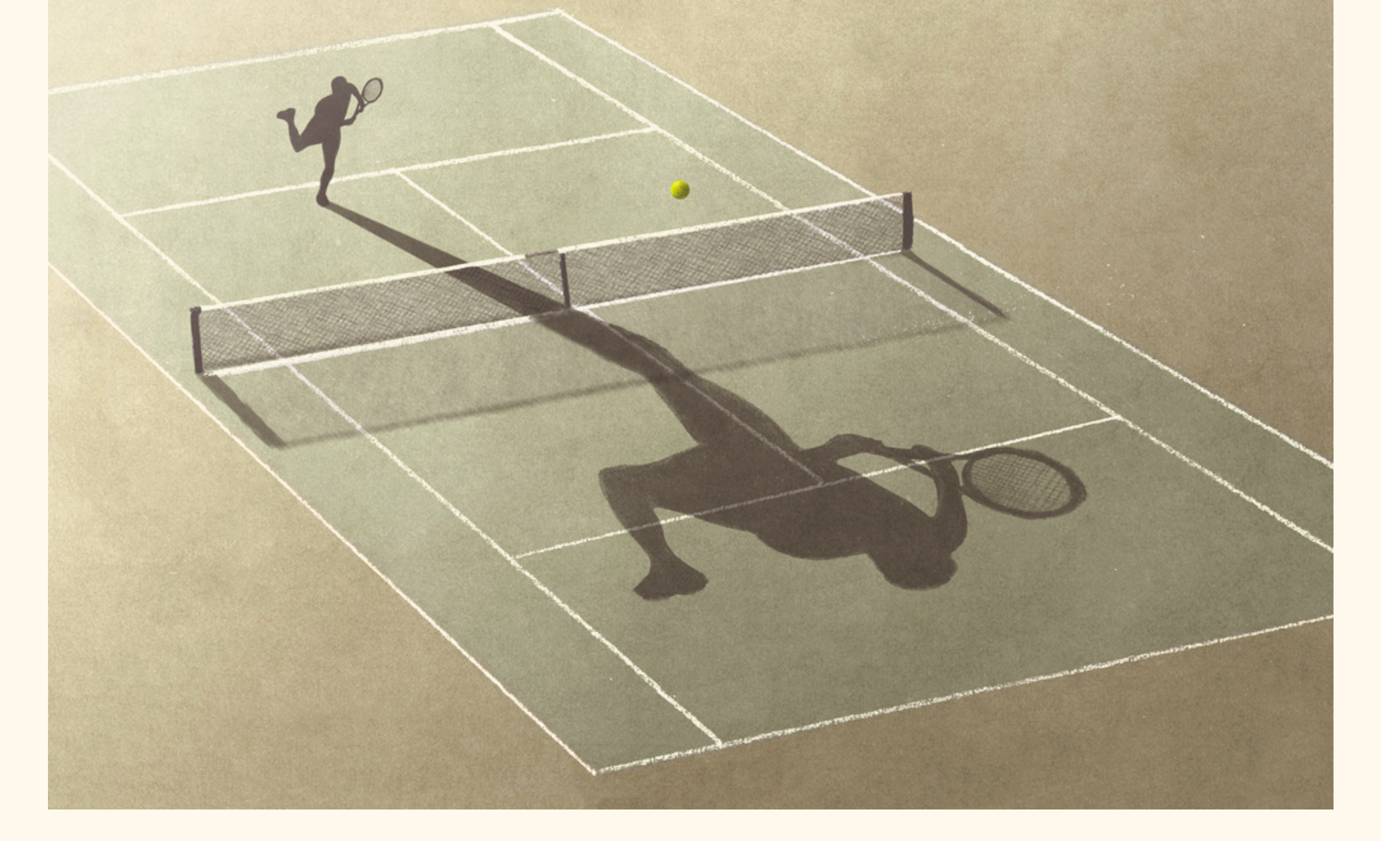
مُلامسةُ الانسجام المَحجوبِ في ما يُوسَمُ بالتناقض واستجلاءُ العُمق الذي يُخطئهُ حُكمُ هذا الوَسْم ليسَا مهمّة العَين العامّة ولا هُما مهِمّة عَين المؤسّسة. إنّهُما يندرجان في الإمكان الذي تمتلكهُ عُيونٌ أخرى؛ عينُ الأدب، وضِمْنه الشعر بوَجه خاصّ، وعينُ الفكر المَرِح، وعينُ التصوّف، وعينُ العشق وخطابه، وكلّ العيون التي بها يتكشّفُ في الكينونة الانسجامُ المحجوبُ بحُكم التناقض، ويتكشّفُ، تبعًا لذلك، ما لا يكُفّ يُحجَبُ في الكينونة بالأحكام الجاهزة وبالقبليّات والمُسبقات، أي ما يَحجبُ التعدّدَ في الكينونة، ويَحجبُ التشظّي الذي يَسكنُها.

لشعريّةِ التناقُض جُذورٌ مشدودةٌ إلى المنطقة المُقابلة لأحكامِ العقل والمنطق، بما تُنتجهُ من معرفةٍ مُغايرَةٍ وبَعيدةِ العُمقِ، لأنّها لا تستندُ إلى هذه الأحكام ولا تنتظمُ وَفقَها، بل تشتغلُ ضدّها وضدّ حُدودها. إنّها منطقةٌ مُستوعبةٌ لاجتماع النّقيضَين، ومُغذّية لهذا الاجتماع، ومُوَلّدةٌ لِما يُسَوِّغُهُ ولِما يَكشفُ عن طرائق حَجْبه في آن. يتعلّقُ الأمر بالحَجْب الذي تُسْهِمُ فيه الأحكامُ والمُسبقاتُ والتصنيفاتُ والثنائيّاتُ وغيرُها من صيَغ الحُدود والفواصل التي بها تُنتجُ الثقافاتُ والمُجتمعاتُ التراتُبَ القيميّ. وغالبًا ما يتحوّل السّلّمُ القيميّ، بالتراتبيّة التي يَنتظمُ وَفقها، إلى تصنيف صوريٍّ مُوغل في التجريد، بانفصال تامّ عن حيَويّة الكائن وعن التعدّد الذي يَسِمُ الكينونة ويَبني تشظّيها.

تُتيحُ منطقة التناقُض، بما تَنطوي عليه من احتمالات لانهائيّة ومن معانٍ خصيبة، الحديثَ عن وحدة المُتناقض في الكائن لا عن وحدة المُؤتلف والمُنسجم فيه، بل إنّها تُتيحُ، أبْعَد من ذلك، إعادةَ النّظر في مفهوم المُؤتلف والمُنسجم، بما يفتحُ الكوى المُؤمّنة لرُؤية الانسجام الذي يُقيمُه التناقُض، ولرَفع الحُجُب عن هذا الانسجام الذي توارَى لمّا صارَ التناقضُ مُجرّدَ حُكم جاهز، أي لمّا صارَ محجوبًا وحاجبًا في آن. إنّ تحوّلَ التناقض إلى مُجرّد حُكم حَجبَ انسجامَ ما يُعَدُّ مُتناقضًا، ومنعَ من استجلاء الطرائق التي بها يشتغلُ هذا الانسجام. فمنطقةُ التناقض، بوَصفها معرفةً خصيبة وأفقًا مفتوحًا على المعاني البعيدة، تُنيرُ ما يَختفي تحتَ الحُدود والتصنيفات التي بها تُرسي المُجتمعاتُ والثقافاتُ جانبًا من مفهومها للقيمة. في هذه المنطقة وفي وُعود احتمالات معانيها، يتسنّى الكشْفُ عن تصوّر مُغاير لوَحدةِ الكائن، مُقابلَ تصوّر ضيّق لا يَستسيغُ هذه الوحدة إلّا من خارج ما يَراهُ تناقُضًا، لأنّ هذه الاستساغة الضيّقة مُلْجَمةٌ بالصورة التجريديّة أو الجاهزة التي يَرسُمها الحُكمُ لوَحدة الكائن. برَسْمه لها، تجريديًّا أو على نحو قبليّ، يَحجبُ مجهولَ هذه الوحدة.

لربّما كان التناقضُ، في الأصل، خصيصةً مُحدِّدةً للكائن مُنذ وُجوده الأوّل، ولربّما اقترنَ مجهولُ الكائن بالاكتشاف الأوّل لتناقُضه، بكلّ ما يترتّبُ على هذا الاكتشاف من معانٍ وأبعاد. على التناقُض، بما هو حقيقةٌ خفيّة، انبنَت، إذًا، وحدةُ الكائن، وعليه أيضًا انبنَى انسجامُ هذه الوحدة وتماسُكها قبْل أن يَغدوَ التناقضُ دالًّا على التنافُر والنّقص وعدم الانسجام، أي قبل أن يصير دالًّا على ما يُعارضُ وحدَتهُ بتصوّر آخَر للوحدة. إنّهُ التصوّر الذي تبلوَرَ عندما تدخّلت مُسبقاتٌ مُتعدّدةُ المَشارب والمَرجعيّات في جعْل التناقض وَصمةً تتعارضُ مع مُؤسّسات المُجتمعات التي لا تصوغُ رؤاها إلّا من خارجه، ولا تسمحُ حتى باستحضار احتمالاته التي هي جُزءٌ من مجهول الكائن، ومن مجهول الحياة بوَجه عامّ. لذلك، يُعَدُّ الحَفرُ، في تاريخ الثقافات الإنسانيّة، عمّا غطّى منطقة التناقض وقلّصَ مجهولَها، من العناصر المُسعفة في الكشف عن سَيرورَة تشكُّل الأحكام، وفي استجلاء سياقات تكوُّن الحُجب التي تعملُ، بآليات شديدةِ التعقيد، على نسيان الوُجود، وعلى التحوّل إلى بديل عنه. إنّ اختزالَ التناقض إلى مُجرّد حُكم قيميّ أسهمَ في طمْس منطقته وفي تضييق شُسوع مجهولها، ومنعَ من استجلاء المعرفة التي تنتجُها هذه المَنطقة ومن مُلامَسة انسجامها. لذلك، لا يَتسنّى الشروع في الكشْف عن أسرار ما يُعَدّ تناقضًا إلّا بنَقض الحُكم الحاجب للملمَح الوُجوديّ فيه، وبنَقض ما ترتّبَ على هذا الحُكم من بداهات.

مُلامسةُ الانسجام المَحجوب في ما يُوسَمُ بالتناقض واستجلاءُ العُمق الذي يُخطئهُ حُكمُ هذا الوَسْم ليسَا مهمّة العَين العامّة ولا هُما مهمّة عَين المؤسّسة. إنّهُما يندرجان في الإمكان الذي تمتلكهُ عُيونٌ أخرى؛ عينُ الأدب، وضِمْنه



الشعر بوَجه خاصّ، وعينُ الفكر المَرِح، وعينُ التصوّف، وعينُ العشق وخطابِه، وكلُّ العيون التي بها يتكشّفُ في الكينونة الانسجامُ المحجوبُ بحُكم التناقض، ويتكشّفُ، تبعًا لذلك، ما لا يكُفّ يُحجَبُ في الكينونة بالأحكام الجاهزة وبالقبليّات والمُسبقات، أي ما يَحجبُ التعدّدَ في الكينونة، ويَحجبُ التشظّي الذي يَسكنُها.

استساغةُ وحدة التناقض والكشفُ عن انسجامها المحجوب واستجلاءُ أسرار عُمقها هو، تمثيلًا لا حصرًا، ما ظلّ الأدبُ والتصوّفُ، باعتبار النّسَب الذي يشدّهما إلى المنطقة المُشار إليها، مُؤتمَنيْن عليه، وإنْ احتفظ كلٌّ منهما بما به يَنفصلُ عن الآخر، رغم التقاطُعات القائمة في اشتغال لغتهما. لقد كان الأدبُ، بمعنى من المعاني، منذورًا لتحمّل مسؤوليّة هذا الائتمان، بناءً على ما يُميّزُ طرائقَ اشتغال لغتِه، وعلى قابليّةِ هذه اللّغة لاستيعاب المُتناقض واستجلاء أغواره المعرفيّة. يصونُ الأدبُ وحدةَ التناقُض من مواقعَ عديدةٍ وبطرائقَ لانهائيّة، لأنّ الأدب معرفةٌ بأسرار الكائن وبأغوار الذات وبمجهول هذه الذات اللانهائيّ، ولأنّه، فضلًا عن ذلك، التجسيدُ اللّغويّ للمعرفة التي ينطوي عليها التناقض. فلغةُ الأدب تقتاتُ انسجامَ التناقُض وتُنتجُ هذا الانسجامَ في الآن ذاته، باعتبار قابليّتها للاشتغال وَفق الازدواج والمُضاعفة، وقابليّتها لتوليد معنى الانسجام من داخل ما تراهُ العينُ العامّةُ تناقضًا. لعلّ جانبًا من هذه القابليّة هو ما جعلَ قراءةَ الأدب ذات نَسبٍ مكين إلى شعريّة التناقض، لأنّ «لذّةَ» الأدب تتمّ في القراءة من داخل هذه الشعريّة، بهِباتها التي تُبدلُ الرؤية إلى الأشياء، ولأنّ التناقضَ من مُحدِّداتِ هُويّة القراءةِ نفسها، ومن سِمات مجهولها.

لا حدّ لمجهولِ ما يكشفهُ الأدبُ من أغوار محجوبة في منطقة التناقض. يتحقّقُ هذا الكشفُ انطلاقًا من قُدرة الأدب على تمكين الشّيء من أنْ يظهرَ بصورته المُناقضة لِمَا تكرّسَ عنه، أي تمكينه من صُورتَيْن مُتناقضتيْن بوَصفهما حقيقتَهُ، وانطلاقًا، أيضًا، ممّا يتولّدُ من لذّة قراءةِ الأدب، ومن أسرار لغته، التي يتجلّى جانبٌ منها في تحقّقها المُستَوْعِب للتناقُض عبْر الازدواج والمُضاعفة اللذيْن لا يكفّ تركيبُ اللّغة الأدبيّة عن توليدهما، باعتبار هذا التوليد جُزءًا من الانتساب إلى اللانهائيّ. في الغَور الأدبيّ، يتسنّى للشّيء أنْ يسعدَ بوَجهيْه المُتناقضَين، وبأن يتحدّدَ بوَصفه هو ولا هو، على نحو يَستجلي طاقة الأدب على الكَشْف. في هذا الغور كذلك، يتأتّى للصّمت أن يتحقّق في القول وبالقول، مثلما يتأتّى للقَول أنْ يتحقّق في الصّمت وبالصمت، ويتأتّى للظاهر أنْ يتجلّى لا بوَصفه مُنطويًا على عُمقه، بل بوَصفه ظاهرًا عميقًا في الوقت نفسه، إلى غيرها من صيَغ الانسجام المُتحقّق تحت ما يُسمّي بالتناقض. إنّها الصّيَغُ التي تجسّدَتْ، أكثر ما تجسّدَتْ، في اللّغة الأدبيّة وفي اللّغة الصوفيّة.

يُعَدُّ الانسجامُ المُتولِّدُ من منطقة التناقض، في الكتابة الأدبيّة والكتابة الصوفيّة، أحدَ العناصر الذي على القراءة أن تصونَه، لأنّ القراءةَ مُطالبةٌ بأن تُسائلَ ما به تُقاربُ المقروءَ اعتمادًا على ما يَتجاوزُ الحُدودَ التي تُمليها الأحكامُ التجريديّة والأحكام الجاهزة، وهي المُساءلة التي تُسهمُ في الانتباه إلى جانب حيويّ في مجهول القراءة، أي الجانب الخاصّ بصلتها باللّذّة، أي بالجسد، حيث يتسنّى للنصّ المقروء أن يتحدّد من داخل مجهول هذه الصّلة. تقتضي القراءةُ، في دفاعها عن حقّها في اللذة والمُتعة، أن تتحصّن، إلى جانب مَكاسبها، بالقُدرة على إضاءة ما يكشفُ عن هِبَات المعنى في كلّ ما يُعَدُّ، من وِجهةٍ ما، تناقضًا، وبالقُدرة على صَون عطايا ما يُدعى تناقضًا، وعلى ردّ الاعتبار لمنطقة التناقض. لربّما تُشكّلُ هذه القُدرة أحدَ المُرتكزات التي يقومُ عليها الالتذاذُ بالنّصوص الأدبيّة، لأنّ لهذا الالتذاذ صلةً وثيقةً بالكشف عن منطقة التناقض، وعمّا تنطوي عليه من اتّساع في المعنى ومن إمكانات للتحرّر من قبليّاتِ المُؤسّسات المُجتمعيّة التي تصوغُ تجريداتها بمنأى عن استيعاب التناقض واستساغته. من ثمّ، كانت القراءةُ؛ خُصوصًا قراءة النصّ الأدبيّ والنصّ الصوفيّ ونصّ العشق، أرضًا فسيحةً من أراضي منطقة التناقُض، بما تُضمرهُ هذه المنطقة من تكثيف، وعُمق، وانسجام لا يُرى، ومن خَلخلةٍ بعيدةٍ لحُدودِ الثنائيات، وللأحكام والتصنيفات المُجرّدة.

لعلّ حيَويّة التناقض في القراءة، وما يَترتّبُ على استساغته من خارج تصوّر المُؤسّسات المُجتمعيّة عن وحدة الذات، هو ما دفعَ بارت إلى عَدّ التناقض أحدَ أسُس لذّة النصّ المُتولّدة من القراءة وفي القراءة باعتبارها أرضًا خَصيبَة من أراضي منطقة التناقض، التي فيها تتهدّمُ الحواجز والحُدود عبر التحرّر من شبح التناقض المنطقي. لذلك كان لافتًا أن يُلمحَ بارت، مُنذ الشذرة الثانية في كتابه «لذّة النصّ»، إلى القلب الذي تُحدثُه هذه اللذّةُ في النّظر إلى التناقض. في الشذرة الثانية من هذا الكتاب الكثيف، الذي انطوَى مطلع سبعينيّات القرن الماضي على مُؤشّراتِ عُبور مؤلّفه بخلفيّته البنيويّة والسيميائيّة صَوب الاهتمام بـ«نظريّة» عن الذات في القراءة، أشارَ بارت إلى اشتغال لذّة النصّ ضدّ مُوجِّهات المؤسّسات المُجتمعيّة في تصوّرها للذات، ولوحدة هذه الذات. في سياق الإلماح إلى ما تفتحهُ هذه اللذة، تحدّثَ بارت عمّا سمّاه «الإرهاب المشروع» (la terreur légale) الذي يُجسّدُهُ رفضُ المؤسّسات المُجتمعيّة للتناقض وانتصارُها لسيكولوجيّة الوحدة، التي استدلّ بارت على قصورها بالأدلّة الجنائيّة القائمة على تصوّر تجريديّ يُقعّدُ قوانينَه لذاتٍ لا تناقُض فيها. من هُنا، تتبدّى حيويّة لذّة النص في القراءة حسب بارت، ذلك أنّ التذاذ القارئ بالنّص يتمّ من خارج سيكولوجيّة الوحدة، أي من داخل التناقض. في هذا الالتذاذ، تنقلبُ، كما يقول بارت، الأسطورة التوراتيّة القديمة المُتعلّقة ببُرج بابل، لأنّ فيه تتعايشُ اللّغات ويكفُّ تعدّدُها عن أن يكون عقابًا. فـ«نصّ اللذة هو بابل سعيدة» يُقرّ بارت، اعتمادًا على ما تُتيحهُ القراءةُ من رفعٍ لِما يَحجُبُ هِباتِ التناقض. في القراءة، تصونُ لذّةُ النصّ التناقضَ وتكشفُ عن وُجود ما سمّاه بارت «البطل النقيض»، الذي يمتلك جُرأة التصدّي للخزي، الذي اقترن بالتناقض، وقلْبه إلى مَصدر لذّة. كما لو أنّ لذّة النص في القراءة تعملُ، وهي تنتصرُ للتناقُض، على رفْع حُجُب رسّخَتْها أحكامٌ جاهزة وكرّسَتْها مُوَجِّهاتٌ تستندُ إلى وحدة سيكولوجيّة لا حُجّة على رجاحتها. فالوحدة ليست، وَفق ما تستجليه لذّة النصّ في القراءة، مُقابلاً للتناقُض إلّا في تصوّر مُغلق عنها، ذلك أنّ التناقُض أسُّ هذه الوحدة، إنّها من صميم ما به تتحدَّدُ الكينونة.

ليس افتتاحُ بارت، الذي سبقَ أن انتصرَ للقراءة تحت ما سمّاه «موت المُؤلّف»، كتابَه «لذّة النصّ» بردّ الاعتبار للتناقض أمرًا اعتباطيًّا، بل هو من صميم الفعل القرائيّ الذي يكشفُ، في تحرّره من جُمود المقولات النظريّة وفي إنصاته لمُمكن الذات ولمجهول الجسد، عمّا يفيضُ عن حُدود هذه المقولات. ثمّة دومًا، في النصّ، ما هو متملّصٌ من مقولات النظريّة وتجريداتها. قبسٌ من هذا المُتملّص لا تستوعبُه سوى لذّة تتّسعُ لهِبَات المجهول ولخصوبة التناقض، بناءً على ما يتحقّقُ داخل القراءة وداخل عطاياها. يتسلّحُ الفعلُ القرائيّ بمعارف مُنجزه، غير أنّه يكونُ في ضيافة لغات، وفي ضيافة التناقُض بوصفه منطقةَ مجهولٍ لا يُمكنُ اختزاله في معلوم جامد. فعدُّ القارئ «البطلَ النقيضَ» للبَطل الذي ترسُمهُ بتجريد صوريّ سيكولوجيّة الوحدة، يَضعُ نظريّة القراءة أمام ما يَتعيّنُ عليها أن تُسائله في الفعل التنظيريّ الذي لا يتّسعُ للتناقض.

إنّ تمكينَ الجسد من حصّته في الفعل القرائيّ فتحَ لهذا الفعل، كما لاحظ بارت، آفاقًا من صَميم مجهول الجسد، وهيّأ لاستجلاء أسراره من مَوقع هذا المَجهولِ المُتّسع لاستيعاب التناقض، والمُتمنّع على الأحكام الجاهزة والمقولات والتصنيفات. فتأوُّل القراءة من موقع اللذّة يكشفُ عن شُسوع ما يَصلُها بالجَسد، بمُختلف التشعّبات التي تطرحُها هذه الصِّلةُ وهي تُقيمُ جُسورًا بين مجهوليْن لا ضفاف لهُما؛ مجهول الجسد ومجهول القراءة. غالبًا ما تتحدّدُ القراءة بوَصفها عمليّة ذهنيّة تحتكمُ إلى العقل وتخضعُ لأسُس نظريّة، وهو أمرٌ يُشكّلُ جانبًا رئيسًا من تاريخ القراءة ومن حِرص مُمارَستها على الانتظام وَفق مكاسب العلوم الإنسانيّة. غير أنّ هذا التحديد لا يُمكن، متى استحضرَ نَسبَ القراءة إلى اللانهائيّ وصِلَتَها بالجَسد وبالتناقض، أنْ يَستوعبَ شُسوعَ مجهولها ويُطوّقَ احتمالاتِها وعناصرَ الغموض الساري في مُمارَستها، ذلك أنّ هذه المُمارسة تظلّ مشدودةً إلى وشائجَ خفيّة تَصلُها بمُنفلت مُبتهجٍ بانفلاته. من ملامح هذا الانفلات الصِّلةُ التي تربطُ بين القراءة والجَسد بالمعنى الإيروسيّ. لذلك، كان لافتًا أنْ يتوسّلَ بارت بهذه الصّلة في إضاءة جانب من الفعل القرائيّ، خُصوصًا بَعد أنْ سبقَ أن اهتمّ بهذا الفعل من زاوية بنيويّة وسيميائيّة، كما لو أنّ ثمّة منطقة في هذا الفعل مُتمنّعة على الزاويتيْن السابقتيْن أو على الأقلّ تفيضُ عن حُدودهما. في هذا السياق الذي يستحضرُ صلةَ القراءة بالجَسد، يقولُ بارت «تكمنُ لذّة النصّ في تلك اللحظة التي ينقادُ فيها جَسدي لأفكاره الخاصّة، لأنّ لجَسدي أفكارًا غير أفكاري». قولٌ يَشقُّ في تأويل القراءة مسالكَ من زاوية الجسد. لم يَفُت بارت، قبل الإقرار بهذا القول، التنويهُ بحديث العُلماء العرب عن النصّ بوَصفه جسدًا، كما لم يَفُتْهُ الحِرص على ربْط لذّةِ النصّ لا بالجسد التشريحيّ ولا بالجسد عند عُلماء الأعضاء، بل بالجسد المَصوغ من العلاقات الإيروسيّة. يتعلّقُ الأمرُ، في تأوّل لذّة النصّ أثناء القراءة، بحيَويّةِ جسدٍ غير قابلٍ للاختزال في الحاجة الفيزيولوجيّة. إنّهُ الجسدُ الإيروسيّ المُستوعِبُ، مثل نصّ اللذّة، للتناقُض. ففي ضَوء هذا الجسد، يتحدّدُ النصّ وتتحدّدُ القراءة من موقع اللّذّة، بما هو موقعٌ كاشفٌ عن أسرار أخرى في متاهات القراءة. هكذا فتح بارت، في كتابه «لذّة النصّ» أرضَ القراءة على مجهول اللذّة الإيروسيّة، الذي ليس سوى جُزءٍ من مجهول المنطقةِ المَوسومة بالتناقض.

ليست لذّةُ النّصّ في القراءة سوى مُمارسةٍ، من بين أخرى عديدة، يتحقّقُ فيها ردُّ الاعتبار للتناقض، ولخُصوبته، ولما يَصلُهُ بأسِّ الكينونة. فمنطقة التناقض لا حدّ لأسرارها، ولا حدّ، تبعًا لذلك، للمَواقع التي يُمكنُ أن تقودَ إلى استجلاء هذه الأسرار. إنّ ما يَرفعُ الحجابَ عمّا عُدَّ، من زاوية الحُكم القيميّ، تناقضًا لا يَقتصرُ على لذّة النص في القراءة، لأنّ المحجوب، في هذا السياق، يَمَسّ الكائن في مُختلف تجلّياته. لربّما يتسنّى رَفْعُ هذا الحجاب بكلّ ما يُتيحُ استجلاءَ منطقة «هو ولا هو»، أي استجلاء الكائن بوَصفه «هو ولا هو» لا في زَمنيْن وحيّزيْن مُتباينيْن، بل في الزّمن نفسه والحيّز ذاته. ولربّما يتسنّى هذا الرّفع أيضًا في الكتابة الشذريّة التي تتحقّقُ من داخل تصوّر التشظّي الذي يَسكنُ الكينونة وينقضُ كلَّ تصوّر لها عبْر الاسترسال والتسلسل وانعدام التناقض. فالانسجامُ الذي يبنيه هذا المَوقعُ الأخير الخاصُّ بالشذريّ هو الانسجامُ الذي يتحقّقُ من داخل التناقض، بوَصفه بانيًا لتشظّي الكينونة. إجمالًا، إنّ أراضي منطقة التناقض فسيحةٌ وخَصيبة وعديدةٌ. ■ **خالد بلقاسم**


shutterstock

اللُّعَب الخارقة تستمرّ طيلة الصيف

قصّة: برايَن آلدِس

في حديقة السيّدة «اسونتُن»، الجوّ صيفيّ على الدوام، وأشجار اللوز المليحة تقومِ في أرجائها مورقةً إيراقاً سرمديّاً. وكانت «مونيكا اسونتُن» تقطف وردة زعفرانيّة اللون، وتُريها لـ«ديفد». قالت:

- أليست جميلة؟

طمح «ديفد» بناظرَيه إليها، وتبسّم كاشفاً عن ضواحكه، من دون أن يُحير جواباً، إنّما اختطف الوردة، وجرى بها عبر البستان، ثم توارى خلف وجار الكلب حيث جثم الحاصود متأهّباً للجزّ أو الكنس أو لتسوية الأرض، إذا ما استدعت المسألة. كان وحده، قائماً على مجازه المفروش بالحصباء البلاستيكيّة التي لا تشوبها شائبة.

لقد حاولت أن تحبّه.

عندما عقدت العزم على اللحاق به، وجدَتْه في الساحة يجعل الوردة تطفو في حوض الماء المنفوخ الخاصّ به. كان واقفاً في الحوض، غارقاً في أفكاره، وهو ما يزال منتعلاً نعلَيْن خفيفَيْن.

- «ديفِد»، عزيزي، أينبغي عليكَ أن تتصرّف بهذه الفظاعة؟ ادخل إلى المنزل من فورك، واستبدل بنعلَيك حذاءً وجوربَيْن.

دخل معها، بلا اعتراض، إلى المنزل، ورأسه ذو الشعر الفاحم يتمايل عند مستوى خصرها. بالرغم من أنّه في الثالثة من عمره، لم يُظهر أي خوف من نشّافة الثياب التي في المطبخ، والتي تعمل بالموجات فوق الصوتية. غير أنّه ما كادت أمّه تمدّ يديها إلى جوربَيْن حتّى تلوّى منفلتاً من قبضتها، واختفى في هدأة البيت.

الغالب على الظنّ أنّه يبحث عن «تيدي».

ذهبت «مونيكا اسونتُن»، البالغة من العمر تسعة وعشرين ربيعاً، ذات القوام الجميل والعينَين البرّاقتَين، إلى غرفة الجلوس، وجلست فيها وهي تحرّك أطرافها على نحو ينمّ عن الذوق. جلست وبدأت بالتفكير، لكنّها سرعان ما اكتفت بالجلوس. وانتظر الزمن على كاهلها، ببطئه الممرور الذي يحتفظ به للأطفال والمجانين والزوجات اللاتي يكون أزواجهنّ في الخارج، يحاولون جعل العالم مكاناً أفضل. مدّت يدها بحركة شبه لاإرادية، وغيّرت موجة النافذة، فتلاشت الحديقة، وحلّ محلّها مركز المدينة إذ تنامى إلى شمالها يعجّ بالناس والمراكب المزوّدة بالمراوح والبنايات (لكنّها أبقت الصوت منخفضاً). ولبثَت وحدها. إنّ العالم المكتظّ لهو المكان الأمثل لكي يبقى الإنسان فيه وحيداً.

***

لقد كان مدراء شركة «سينثانك» يتناولون غداءً عامراً في احتفال بتدشين منتجهم الجديد. كان بعضهم يرتدي القناع البلاستيكيّ الذي كان رائجاً في ذلك الزمان. كانوا كلّهم نحيلين نحولاً أنيقاً، بالرغم من الطعام والشراب الوفيرَيْن اللذين كانوا يضعونه في أجوافهم. وكانت زوجاتهم، أيضاً، نحيلات نحولاً أنيقاً، بالرغم من الطعام والشراب اللذين كُنَّ يضعنه في أجوافهنّ بدورهن. إنّ جيلاً سابقاً لهذا، وأقلّ منه ثقافة، كان يعتبرهم أناساً حِسان الطلّة باستثناء عيونهم.

كان «هنري اسونتُن» (مدير مؤسَّسة «سينثانك») يتأهّب لإلقاء خطبة، إذ قال جاره في المائدة:

- يؤسفني أنّ زوجتك لم تتمكّن من الحضور معنا، للاستماع إليك.

قال «اسونتُن»، وهو يرسم على وجهه بسمة:

- تُفَضِّل «مونيكا» البقاء في البيت، والولوج في أفكار جميلة.

قال الجار:

- إنّ المرء يتوقّع من امرأة بهذا الجمال أن تحظى بأفكار جميلة .

قال «اسونتُن» في نفسه، وهو لا يزال باسماً: «أخرِجْ زوجتي من أفكارك»، وقام لكي يُلقي خطبته وسط تصفيق.

وبعد نكتتَيْن، قال:

- يشكّل اليوم علامة فارقة في تاريخ الشركة. لقد مَرَّ ما يقرب من عشرة أعوام منذ أن وضعنا أوّل أشكال الحياة الاصطناعيّة في السوق العالميّة. وتعلمون كلّكم مدى نجاحها، وعلى وجه الخصوص الديناصورات المصغّرة، ولكن لم يكُن من بينها أيّ منتج يحمل ذكاءً. ويبدو من المفارقة أنّ بإمكاننا، في هذا الزمان، أن نصنع الحياة، ولكن لا يمكننا صناعة الذكاء. إن منتجنا الأوّل، شريط كروسويل، مبيعاته رائجة أكثر من غيره، وهو أكثر منتجاتنا غباءً.

ضَحك الجميع.

- بالرغم من أنّ ثلاثة أرباع العالم المكتظّ يعانون من المجاعة، بلغ من حظّنا أنّ لدينا من الطعام ما يزيد على الحاجة، وذلك بفضل التحكّم بالتعداد السكّانيّ. السمنة

المفرطة هي مشكلتنا، لا سوء التغذية. أحسب أنّه ما من أحد حول هذه المائدة، لا يملك شريط كروسويل يعمل في أمعائه الدقيقة، وهو شريط دوديّ طفيليّ آمن للاستخدام، تماماً، يُمَكِّن مستخدمه من أكل ما يقارب خمسين بالمئة من الطعام أكثر من حاجته، مع الحفاظ على قوامه. أليس ذلك صحيحاً؟

موافقة وإيماءات عامّة.

- إنّ ديناصوراتنا المصغّرة تكاد تضاهي الشريط غباءً. أمّا اليوم، فإنّنا نُطلق شكلاً من أشكال الحياة .. خادم بالحجم الكامل. إنّه لا يملك الذكاء فحسب، بل يملك مقداراً محسوباً من الذكاء. إنّنا نعتقد أنّ الناس سيخافون من الكائن الذي يحمل دماغاً بشريّاً. أمّا خادمنا فيحمل، في جمجمته، حاسوباً صغيراً. لقد حظي السوق ببشر آليِّين يحملون حواسيب مصغّرة مكان أدمغتهم (كانت أشياء بلاستيكيّة تخلو من الحياة؛ ألعاباً خارقة)، لكنّنا وجدنا، أخيراً، طريقة لربط الدوائر الحاسوبيّة بالجلد الاصطناعيّ.

***

جلس «ديفِد» بحذاء النافذة الطويلة الموجودة في غرفة الأطفال، يناضل مع الورق وقلم الرصاص. وأخيراً، كفّ عن الكتابة، وبدأ بجرّ القلم على سطح المكتب المائل في خطوط صاعدة، وأخرى هابطة، قال:

- تيدي!

كان «تيدي» منطرحاً على الفراش تحت كتاب، مع صور متحرّكة وجنود من البلاستيك، وقد شغّلته ألفاظ سيّده، فجلس من ضجعته.

- يا «تيدي»، لا يمكنني التفكير فيما أقول!

بعد أن نزل الدبّ من السرير، مشى مشياً متصلّباً لكي يتشبّث برجْل الصبيّ، فرفعه «ديفِد»، ووضعه على الطاولة.

- ماذا قلت حتّى الآن؟

رفع الصبيّ رسالته وحملق فيها بتركيز، وقال:

- لقد قلتُ ... لقد قلتُ: «عزيزتي ماما، أتمنّى أن تكوني بخير الآن. أنا أحبّكِ ...»

ران صمت طويل، حتّى قال الدبّ:

- يبدو ذلك جيّداً. انزل إلى الطابق السفليّ، وأعطها إيّاها.

ران صمت ثانٍ طويل، ثم قال «ديفِد»:

- ليست مناسبة تماماً. لن تفهمها.

في داخل الدبّ، قام حاسوب صغير بتشغيل برنامج من الاحتمالات.

- لِمَ لا تكتبها من جديد، بقلم التلوين؟

وإذ لم يُحِر «ديفِد» جواباً، فكرّر الدبّ اقتراحه:

- لم لا تكتبها، من جديد، بقلم التلوين؟

كان «ديفِد» يحدّق في الخارج، من النافذة.

- يا «تيدي»، هل تعلم ما كنت أفكّر به؟ كيف يمكنك تمييز الأشياء الحقيقية من الأشياء غير الحقيقيّة؟

استعرض الدبّ الخيارات في ذاكرته، ثمّ قال:

- الأشياء الحقيقيّة جيّدة.

- ترى، هل الوقت حقيقيّ؟ لا أظنّ أنّ الماما تحبّ الوقت كثيراً. في أحد الأيّام، قبل أيّام كثيرة، قالت إنّ الوقت يمضي وهي في مكانها. فهل الوقت حقيقيّ، يا «تيدي»؟

- الساعات تخبرنا بالوقت، والساعات حقيقيّة. الماما لديها ساعات، فلا شكّ أنّها تحبّها. إنّ لديها ساعة في معصمها، إلى جانب لوح الاتّصال.

بدأ «ديفِد» برسم طائرة جامبو على ظهر رسالته.

- أنا وأنت حقيقيّان، يا تيدي. أليس كذلك؟

رمقت عينا الدبّ الولدَ من دون أن تطرفا.

- أنا وأنت حقيقيّان، يا «ديفِد».

إنّه مختصّ في بثّ الراحة.

***

طفقت «مونيكا» تتحرّك في تلكّؤ، في أرجاء المنزل. كان الوقتُ وقتَ ورود بريد الظهيرة، تقريباً، على جهاز الاستقبال. وقد أدخلَت رقم مكتب البريد على لوح الاتّصال الذي في معصمها، ولكن لم ينتج عن ذلك شيء. ينبغي عليها أن تنتظر بضع دقائق بعد.

بإمكانها استكمال رسمها، أو بإمكانها الاتّصال بصديقاتها، أو بإمكانها الانتظار إلى حين عودة «هنري» إلى المنزل، أو بإمكانها الذهاب إلى الطابق العلويّ واللعب مع «ديفِد»...

دلفت خارجةً من الصالة إلى أسفل الدَّرَج.

- يا ديفِد!

ما من إجابة. فنادت تارة أخرى، وثالثة. ثمّ نادت بنبرات أكثر حدّة:

- يا تيدي!

- نعم، يا ماما!

برز رأس «تيدي» ذو الوبر الذهبيّ بعد صمت دام هنيهة من الزمن، من أعلى الدَّرَج.

- هل «ديفِد» في غرفته، يا تيدي؟

- ذهب «ديفِد» إلى الحديقة، يا ماما.

- انزل إلى هنا، يا «تيدي»!.

ووقفت في مكانها في فتور، وهي ترقب الشخص الصغير الأَوْبَر، فيما هو يهبط على الدَّرَج، درجةً درجة، على ساقَيه القصيرتَيْن المكتنزتَيْن. وعندما وصل إلى الأسفل، رفعَته، وحملته إلى غرفة الجلوس، وقبع بين ذراعيها بلا حراك، رافعاً رأسه محدِّقاً فيها، وكان بوسعها الإحساس بذبذبة خفيفة صادرة عن محرّكه.

- قف هنا، يا «تيدي»، فأنا أريد التحدّث إليك.

ووضعَته على سطح طاولة، فوقف عليها كما طلبت منه، وذراعاه ممدودتان إلى الأمام، ومنفرجتان في وضعيّة العناق الأزليّة.

- «تيدي»، هل أخبرك «ديفِد» بأن تقول لي إنّه قد ذهب إلى الحديقة؟

كانت دوائر دماغ الدبّ الكهربيّة أبسط من أن تسعفه إلى المراوغة.

- نعم، يا ماما.

- إذن، فقد كذبتَني.

- نعم، يا ماما.

- كفّ عن مناداتي بـ«ماما»! لماذا يتحاشاني «ديفِد»؟ إنّه ليس خائفاً منّي، أليس كذلك؟

- كلاّ، بل هو يحبّكِ.

- فلماذا لا يمكننا التواصل فيما بيننا؟

- «ديفِد» في الأعلى.

جمّدَتها الإجابة في مكانها. لماذا تضيّع الوقت في الحديث

إلى هذه الآلة؟ لِمَ لا ترقى، ببساطة، إلى الطابق العلويّ وتجتذب «ديفِد» إلى حضنها، لكي تتحدّث إليه، كما ينبغي للأمّ المحبّة أن تفعل بولدها؟ وسمعَت وطء الصمت الذي ينوء به المنزل، وفيه نوع مختلف من الصمت ينضح من كلّ غرفة. ففي الطابق العلويّ، كان ثمّة شيء يتحرّك بصمت شديد .. إنه «ديفِد» يحاول الاختباء منها.

***

كان يقترب من نهاية خطبته، وكان الحضور منتبهين، وكذا كان الصحافيّون، وقد اصطفّوا على امتداد جدارين من جدران قاعة المأدبة، يسجّلون كلمات «هِنري»، وبين الفينة والفينة يلتقطون له الصور.

- سيكون خادمُنا - من نواحٍ عديدة - منتَجاً من منتجات الحاسوب. فمن دون الحواسيب ما كنّا لنستطيع الخوض في المعادلات الكيميائيّة الحيويّة التي تلعب دوراً في تصميم الجلد الاصطناعيّ، وسيكون الخادم، كذلك، امتداداً للحاسوب؛ ذلك أنّه سيحتوى على حاسوب في رأسه، حاسوب مصغّر تصغيراً كبيراً، قادر على التعامل، تقريباً، مع أيّ موقف قد يعترضه في المنزل، ذلك مع بعض التحفّظ، طبعاً.

تعالت ضحكات من هذه العبارة. إنّ كثيراً من الحاضرين على علم بالجدل الذي أحاط بقاعة اجتماع مجلس إدارة «سينثانك»، قبل أن يُتّخذ القرار، أخيراً، بترك الخادم بلا أعضاء تناسليّة تحت زيّه الرسميّ الذي لا تشوبه شائبة.

- إنّه لمن المؤسف، في خضمّ كلّ انتصارات حضارتنا (نعم، وكذلك في خضمّ مشاكل التزايد السكانيّ الطاحنة) ، أن يتفكّر المرء في خضّم ذلك في عدد الملايين من البشر الذين يعانون من الوحدة والعزلة المتزايدَتين. وسيكون خادمنا نعمة عليهم، فسيجيبهم دائماً على أسئلتهم، ولا يمكن لأكثر المحادثات تفاهةً أن تبثّ في نفسه الملل. إنّنا نخطّط للمزيد من الموديلات في المستقبل، ذكوراً وإناثاً، (وبعضهم لا تحدّه أوجه القصور التي في موديلنا الأوّل هذا، ولكم وعد مني!) ذات تصميم أكثر تطوّراً، لتكون كيانات كهروحيويّة حقّة. لن يملكوا حاسوبهم الخاصّ القادر على البرمجة الفرديّة فحسب، إنّما سيكونون متّصلين بشبكة البيانات العالميّة. وبذلك سيتمكّن كلّ إنسان من الاستمتاع بكيان يضاهي «آينشتاين» في بيته. إذن، ستنتفي العزلة إلى أبد الآبدين!

ثم جلس على مقعده وسط تصفيق حماسيّ، حتّى الخادم الاصطناعيّ الجالس إلى المائدة، مسربلاً في بدلة تنمّ عن ذوق، كان يصفّق في متعة.

***

تسلّل «ديفِد» إلى أرجاء المنزل، وهو يجرجر حقيبته، ثمّ تسلّق الكرسيّ المزخرف الكائن تحت نافذة غرفة الجلوس، واسترق النظر منها إلى الداخل، في حذر.

كانت أمّه واقفة وسط الغرفة، وكان وجهها خالياً من التعابير، وقد أخافه خلوّه من التعابير، ثم أخذ يرقب في افتتان. لم يحرّك هو ساكناً، ولم تحرّك هي ساكناً. وبدا الزمن كما لو أنّه توقّف، كما توقّف في الحديقة.

وأخيراً، استدارت على عقبيها وغادرَت الغرفة. وبعد أن انتظر «ديفِد» هنيهة، طرق على النافذة، فنظر «تيدي» إلى ما حوله، فرآه.. تداعى من فوق الطاولة، ثمّ دلف إلى النافذة، وبعد أن عبث بها ببراثنه، تمكّن، أخيراً، من فتحها.

نظر أحدهما إلى الآخر.

- لستُ جيّداً، يا «تيدي»! دعنا نفرّ من هنا.

- بل أنت صبيّ جيّد جدّاً، وأمّك تحبّك.

هزّ رأسه في بطء، وقال:

- لو كانت تحبّني حقيقةً، فلِمَ لا يمكنني التحدّث إليها؟

- إنّك تتصرّف بسخف، يا «ديفِد». الماما وحيدة، ولهذا حصلَت عليك.

- لديها البابا. وليس لديّ أحد غيرك، وأنا وحيد.

صكّه «تيدي» بصفعة مداعبةٍ على رأسه.

- إن كنتَ تشعر بالحزن إلى هذا الحدّ، ينبغي عليك أن تزور الطبيب النفسيّ من جديد.

- أنا أكره الطبيب النفسي القديم. إنّه يُشعِرني بأنّني غير حقيقيّ .

وبدأ يجري في البستان، فتداعى الدبّ من النافذة، وتبعه بأسرع ما سمحت به ساقاه القصيرتان المكتنزتان.

***

كانت «مونيكا اسونتُن» في غرفة الأطفال، ونادت ابنها مرّة، ثمّ لبثت واقفة غير مستقرّة على قرار، ثم عمّ الصمت.

كانت أقلام التلوين على مكتبه، فذهبت إلى المكتب وفتحته، إشباعاً لنزوة طارئة، وكان في داخله عشرات من قصاصات الورق، مكتوب على كثير منها بأقلام التلوين، وبخطّ ديفِد الرديء، وكلّ حرف مكتوب بلون مختلف عن سابقه. ولم تكُن أيٌّ من الرسائل مكتملة:

«عزيزتي ماما، كيف حالك حقيقةً، هل تحبينني بمقدار ...»

«ماما العزيزة، أحبّكِ، وأحبّ بابا، والشمس مشرقة ...»

«ماما العزيزة، يساعدني تيدي على الكتابة إليكِ. أحبّكِ وأحبّ تيدي ...»

«ماما الغالية، أنا ابنكِ الوحيد، وأحبّكِ كثيراً إلى حدّ أنّني أحياناً ...»

«ماما العزيزة، أنتِ أمّي حقّاً، وأنا أكره تيدي ...»

«ماما الغالية، خمّني كم أحبّكِ ...»

«ماما العزيزة، أنا ابنكِ الصغير لا تيدي، وأنا أحبّكِ، ولكنّ تيدي ...»

«ماما العزيزة، هذه رسالة إليكِ. أريد فقط أن أقول فيها كم ...»

تركَت «مونيكا» القصاصات تسقط منها، وانفجرَت في البكاء. انتشرَت الرسائل بألوانها البهيجة غير الدقيقة على شكل مروحة، واستقرّت على الأرضيّة.

***

أدرك «هِنري اسونتُن» القطار السريع في طريق عودته، وهو في همّة عالية، وراح يلقي العبارات المقتضبة، بين الفينة والفينة، على الخادم الاصطناعيّ الذي كان يأخذه معه إلى البيت. وكان الخادم يجيب في أدب ودقّة، بالرغم من أنّ إجاباته لم تكُن دائماً لائقة، حسب المقاييس البشريّة.

كان «اسونتُن» وحرَمُه يعيشان في أحد أكثر أجزاء المدينة ثراءً وأناقةً، على ارتفاع نصف كيلومتر عن سطح الأرض. ونظراً لأنّ شقّتهم تتوسّط غيرها من شقق، لم يكُن بها أيّ نوافذ تطلّ على الخارج، فلا أحد يرغب بالنظر إلى العالم الخارجيّ المكتظّ بالبشر. فتح «هِنري» الباب باستخدام ماسح شبكيّة العين، ودلف إلى الداخل يتبعُه الخادمُ.

ومن فوره أُحيط «هِنري» بصورة وهميّة محبّبة لحدائق موضوعة في صيف أبديّ.

إن ما يمكن للصورة الهولوغرامية(1) الشاملة أن تُجريَه في سبيل خلق سرابات كبيرة في مساحات صغيرة، أمر مذهل. وراء الورود ونباتات الحُلْوَة، قام بيتهم .. وقد كان الخداع البصريّ تامّاً، إذ يلوح قصرٌ جورجيّ، يرحِّب به.

سأل الخادمَ الاصطناعيّ:

- ما رأيك به؟

- الورود تعاني، أحياناً، من بُقع البرق(2).

- أمّا هذه الورود، فخلوُّها من النقائص مضمون.

- ما تُنصَح به، دائماً، أن يشتري المرء البضائع بضماناتها، وإن كلّفته أكثر بقليل.

- شكراً لك على المعلومة. قالها «هِنري» في جفاف.

إنّ أشكال الحياة الاصطناعيّة موجودة منذ ما يقلّ عن العشرة أعوام، والآليّات شبه البشريّة القديمة منذ ما يقلّ عن الستّة عشر عاماً، والعمل جارٍ على إزالة عيوبها، العامَ تلو العام.

فتح البَاب، ونادى «مونيكا».

خرجت هذه من غرفة الجلوس من فورها، وضمّته بيديها إليها، وهي تقبّله على وجنته في حرارة. كان «هِنري مدهوشاً».

وإذ تراجع من قبضتها، لكي ينظر إلى وجهها، رأى أنّها بدت وكأنّما تشعّ نوراً وجمالاً. إنّه لم يرَها بهذا الحماس منذ أشهر، فشدّ عناقها في ردّة فعل غريزية.

- ما الذي جرى، يا عزيزتي؟

- هنري، يا هنري .. آه، يا عزيزي، لقد كنت في يأس ... ولكنّني اتّصلتُ ببريد الظهيرة و .. لن تصدّق، أبداً، ما حدث! آه، إنّه أمر رائع!

- إكراماً لله، يا امرأة، ما الرائع؟

ولمح جانباً من العنوان المكتوب على النسخة التي في يدها، وهي ما تزال رطبة من أثر خروجها من المُستَقبِل الذي على الجدار، وفيه: «وزارة التعداد السكاني». شعر بالدماء تغور من وجهه، في صدمة وأمل مفاجئَيْن.

- يا مونيكا .. أوه .. لا تقولي إن رقمك قد ظهر!!

- نعم، يا عزيزي! نعم، لقد فزنا في قُرعة الأبوّة لهذا الأسبوع! بإمكاننا المضيّ في إنجاب طفل، على الفور!

أطلق صيحة فرح، وتراقصا في أرجاء الغرفة. لقد بلغ من ضغط التعداد السكّانيّ أن استلزم تحديد النسل، وتنظيمه، وبذا كان الإنجاب يتطلّب إذناً من الحكومة. ولقد انتظرا هذه اللحظة أربعة أعوام. وإنّهما ليصيحان، الآن، صياحاً غير مُبينٍ؛ تعبيراً عن فرحهما.

غير أنّهما توقّفا أخيراً، وهما يَعُبّان الهواء، واقفَين في منتصف الغرفة، يضحك واحدهما من فرحة الآخر. كانت «مونيكا»، إبّان نزولها من غرفة الأطفال، قد فتحت عن النوافذ، وقد بدا، الآن، منها منظر الحديقة الممتدّة. كانت أشعّة الشمس الاصطناعيّة تتمدّد طولاً، وتزداد ألقاً ذهبيّاً على امتداد البستان .. وكان «ديفِد»، و«تيدي» يحملقان فيهما من خلال النافذة.

وعندما رأى «هنري» وزوجته وجهَيهما، اشتدّت بهما الجدّيّة. قال هنري، وهو يسأل:


برايَن آلدِس

- ماذا نصنع بهما؟

- «تيدي» لا يشكّل أيّة مشكلة. إنّه في حال جيّدة.

- فهل بـ«ديفِد» عُطل؟

- إن مركز التواصل المنطوق لديه لا يزال يعاني من مشاكل. أظنّ أنّه ينبغي له العودة إلى المصنع.

- حسنٌ. سنرى أداءه قبل ولادة ابننا، وهو ما يذكّرني بأمر.. إنّ لديّ مفاجأة لكِ. إنّ لدينا عوناً، ونحن في حاجة إلى العون! تعالي إلى الصالة، وانظري إلى ما لديّ.

***

وما إن توارى الكبيران خارج الغرفة حتّى جلس الصبيّ والدبّ تحت غرسات الورد.

- يا «تيدي»، أحسب أنّ ماما وبابا حقيقيّان، أليسا كذلك؟

قال «تيدي»:

- إنّك تسأل أسئلة سخيفة، يا «ديفِد». فلا أحد يعلم ما تعنيه كلمة «حقيقيّ» حقيقةً. دعنا ندخل إلى الداخل.

- سأحصل على وردة أخرى قبل ذلك.

قالها وهو يقطف زهرة لونها ورديّ برّاق، حملها معه إلى داخل المنزل. بإمكانها القبوع في المخدّة، فيما يُخلد هو إلى النوم. إنّ جمالها ونعومتها يذكّرانه بماما.

■ **ترجمة: خليفة هزّاع**

الهوامش

1 - الصورة الهولوغراميّة هي صورة ثلاثيّة الأبعاد يتمّ إسقاطها - إن جاز التعبير - في حيّز من الفضاء الثلاثي الأبعاد المعتاد كما يُسقط الفيلم السينمائي على الشاشة ثنائيّة الأبعاد.

2 - مرض يصيب النباتات، تَسْوَدُّ فيه أوراقُها.

آبيشاتبونج ويراساثاكول:

تشغلني اللحظاتُ التي لا يمكن وصفُها في السيناريو

ماذا لو لم يتبقَ من ضجيج العالَم سوى أصوات دفينة يمكننا الإصغاء إليها عند تأمُل السكون؟!... هذه الرؤية الفلسفية الرحبة للكون والحياة والإنسانية، يقدّمها المُخرج التايلاندي «آبيشاتبونج ويراساثاكول - Apichatpong Weerasethakul» في فيلمه الأخير «Memoria» الحائز على جائزة لجنة التحكيم في «مهرجان كان» السينمائي لعام 2021، وجائزة أفضل تصوير في «مهرجان شيكاغو الدولي» عام 2021. فهو يشبه حلماً طويلاً لا تنفك ألغازه، ليتحوَّل إلى بوابة ولوج لمعانٍ أكثر عمقاً. أفلام «ويراساثاكول» ليست ملاحم حركية أو قصصاً عن الأبطال الخارقين، لكنه اشتهر بالأفلام الطويلة التي تراقب فيها الكاميرا كل ما يحدث أمامها عن كثب، سواء كانت أشجاراً تتمايل مع الرياح في غابات، أو مرضى ينامون على أسرَّة تحت مصابيح الفلوريسنت ذات الإضاءة المُتغيّرة. تألق «ويراساثاكول» على الساحة الدولية مع فيلمه الخيالي السادس «Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives» في عام 2010، الذي فاز بجائزة السعفة الذهبية، تلاه فيلمه «Cemetery of Splendour» في عام 2015، ومنذ ذلك الحين لا يمكن تفويت أي عمل جديد له من قِبل معجبيه ومحبي هذا اللون الدرامي الفريد الذي يقدّمه.

اعتاد «ويراساثاكول» تصوير أفلامه في موطنه، وعُرف بكونه سفيراً لبلده الأم تايلاند، لكنه قام هذه المرّة بتصوير فيلم «Memoria» بالكامل في كولومبيا، وهو أول أفلامه الناطقة بالإنجليزية والإسبانية معاً. والواقع أن الفيلم يضاعف من النكهة الدولية الحقيقية للإنتاج، حيث تلعب دور البطولة النجمة البريطانية «تيلدا سوينتون» التي تقدّم دور عالمة نباتات أسكتلندية تُدعى «جيسيكا» تذهب إلى مدينة «بوغوتا» لرؤية شقيقتها، فتسيطر على حواسها أصوات غامضة تسمعها وكأنها أصوات وجودية تصطحبها في رحلة بحث طويلة تعود بها إلى كهف البشرية الأول.. تُرى، كيف تمكّن فريق عمل «Memoria» من نقل هذه التجربة الغرائبية المأخوذة في الأساس عن تجربة حقيقية عايشها المُخرج، عند إصابته بما يُعرف بـ«متلازمة الرأس المُنفجر/exploding head syndrome»؟ هذا ما يشرحه «ويراساثاكول» في حوارٍ أجراه معه موقع «Hollywood Reporter»، وكيفَ أن الفيلم بمثابة ثمرة شغفه الطويل بـ«أميركا الجنوبية»؟...

كيف جاءتك فكرة الفيلم؟ من أين بدأت شرارة الإلهام، خاصة وأن الفكرة ليست مألوفة؟

- لقد بدأ الأمرُ معي منذ وقتٍ طويل. كنت أريد التعاون مع «تيلدا سوينتون» في فيلمي السابق «Cemetery of Splendor»، لكنها لم تكن على ما يُرام آنذاك. كان هذا المشروع محلياً جداً وقريباً جداً من منزلي في تايلاند، لكنني شعرت أنني بحاجة إلى العثور على مكان غريب بالنسبة لكلينا -مكان لا يشعر فيه كل منا بالأمان والمألوف تماماً، ما يعني أننا سنفتح جميع حواسنا على المجهول- لذلك كان عليّ أن أجد دولة ثالثة. وفي عام 2017، كنت في كولومبيا لحضور «مهرجان قرطاجنة» السينمائي ووقعت في غرام هذا البلد. لطالما أحببت ثقافة أميركا اللاتينية، ولديّ هذا الارتباط مع أساطير الأمازون، لأنني كنت أقرأ روايات مغامرات الأدغال والغابات باللّغة التايلاندية عندما كنت طفلاً. أعتقد أنها قصص كتبها المُستعمرون الذين تخيّلوا المكان وأضفوا إليه طابعاً رومانسياً. العديد من هذه القصص تُرجمَ إلى التايلاندية، وكنت مولعاً بجاذبية أسرار غابات الأمازون. لذلك قرّرت أن أسافر إلى كولومبيا. وخلال رحلتي التي استغرقت بضعة أشهر، ظهرت عليّ أعراض «متلازمة الرأس المُنفجر». إنها حالة مرضية تجعلك تسمع ضوضاء عالية -فقط- في الصباح، عندما تستيقظ. رافقتني هذه المُتلازمة خلال الرحلة.. ومن هنا اختمرت في رأسي قصة الفيلم.



تتغيّر الطريقة التي تتذكر بها شيئاً ما بمرور الوقت، وبالتالي فإن الطريقة التي تصف بها «جيسيكا» «الصوت» قد لا تكون بالضبط هي الطريقة التي يبدو بها الأمر في الواقع.

- أجل؛ مثل بعض المشاعر التي لا يمكنك وصفها ما لم تختبرها بنفسك. أنا أحاول أن أشرح كيف يبدو هذا الصوت في رأسي.. إنه مستحيل. تقريباً مثل محاولة إيصال شيء غير قابل للإيصال، لأنه ليس صوتاً. إنه يقبع في رأسك ولا تجد صيغة لتقريبه للآخرين.

إذن كان لديك نجمتك (تيلدا)، والمكان (كولومبيا)، ومتلازمة غامضة.

- بالضبط.. كان عليّ أن أحوِّل كل ذلك إلى قصة غرائبية، رغم كونها حقيقية ويعاني منها البعض.. يمكنك البحث عن متلازمة «الرأس المُنفجر» على محرك البحث «جوجل». ولكن عند طرح الفكرة على الآخرين، يشعر البعض وكأنك تتحدّث عن شيء غير واقعي. لذلك أصبحت قصة هذه المرأة التي تنجرف بين الأماكن، ولا نعرف الكثير عن خلفيتها -ولم أهتم حقاً بذلك- محوراً رئيسياً للأحداث. فهي تركض بحثاً عن صوت دفين يغزوها. إذا كنت تعرف أفلامي، فالأمرُ يتعلّق دائماً باللحظة ومدى استحواذها. لذلك، تنجرف «جيسيكا» في شوارع وغابات كولومبيا ركضاً خلف ذلك الصوت النامي في رأسها. وعلى طول الطريق تواجه الأفراد والأمكنة. وبالنظر إلى الماضي، الفيلم كله يدور حول إيجاد صيغة للاستشفاء، والعثور على اتصال بمكان وأفراده، وجميع الطبقات المُختلفة هناك، وكيف يتعيّن عليك متابعة عملية المُحاكاة والتحوُّل الداخلي. آمل أن يُترجَم الفيلم على هذا النحو. إنها مجرد مشاعر يمكن تأويلها بصورةٍ متباينة بحسب درجة انفعالك الشخصي بها.

هل كانت بطلتك «تيلدا سوينتون» تعرف كيف يبدو هذا الصوت، عندما كانت تصفه في الفيلم، أم تركت لها مساحتها الخاصة في الوصف والتخيُّل؟

- نسيت ما إذا كنت قد شاركت الصوت معها، ولكن ربما لا. أُفضِّل أن يعمل عقلها من تلقاء نفسه حيال القصة ذاتها، ومن ثمّة تركت لها مساحتها الشعورية الخاصة. بالنسبة لي، أطلق على هذا الصوت أثناء التصوير لفظة «انفجار». بعد ذلك، أظنها تمسكت بهذا الوصف وأخذت في تطوير فكرتها الخاصة، مثلما كان الأمر في المشهد الأخير من الفيلم: إنها بحاجة إلى بعض التوجيه وقت أن يبدأ ذلك، لكنها تدرك الأمر، فيما بعد، بطريقتها الخاصة. فكرة استكشاف ما هو غير قابل للتفسير يمكنها أن تعطي مساحة في الأداء غير متوقعة. وغالباً ما يسير ذلك باتجاه الخط الفاصل بين العقلاني والروحي.

هذه هي المرّة الأولى التي تعمل فيها مع ممثل أو ممثلة مشهورة عالمياً، أليس كذلك؟ كيف كانت طبيعة علاقتكما الإبداعية؟

- حسناً، فيما يتعلّق بعملية البرمجة النصية للسيناريو، لقد تركتني وحدي إلى حدٍّ كبير، لأنني كنت في كولومبيا أكتب. ثمّ أرسلت إليها تطورات القصة، وشرعت هي في تعلّم اللّغة



أحببت الصوت الذي طارد البطلة.. كيف صنعته؟ هل تمَّ تصنيعه بالكامل؟ أم أنه يشبه شيئاً موجوداً بالفعل؟

- هو مستويات متفاوتة من دوي الانفجارات. يوجد الكثير من الطبقات الصوتية في ذلك الانفجار الواحد. إنه مزيج من المُؤثرات، حيث أضاف اثنان من مصممي الصوت مجسمات مخصَّصة لذلك. لقد قمنا بالاستعانة بمقطوعة تُسمَّى «Fever Room» كانت مصاحبة لفيلمي السابق «Cemetery of Splendor». إنها قطعة مسرحية صممنا لها ما يقرب من نظامين أو ثلاثة أنظمة دولبي في مكانٍ واحد. وقبل الشروع في فيلم «Memoria»، سيطرت عليّ رغبة مُلحة في إعادة إنشاء الصوت من رأسي. وأدركت من خلال مشروع إعداد الأداء الصوتي الذي قمنا به، أن شيئاً كهذا مستحيل. هو ليس صوتاً، هو أشبه بإحساس داخلي يشبه صوتاً أو فكرة تحاكي الصوت نفسه. لذلك، انتهى بي الأمر، محاولاً أن أوضح أن كل هذه المشاعر التي تعتري البطلة «مثل الدمدمة» و«الأصداء». ما وصلنا إليه في الفيلم كان قريباً إلى حدٍّ كبير مما كنت أسمعه، لكنه ليس نفسه بالفعل. إنه شيءٌ غير ملموس.. فقط يمكنك الشعور به أكثر من سماعه. كان يراودني ذلك الصوت كل صباح تقريباً، وأنا في غفوة ما بين النوم والاستيقاظ.. استمر معي قرابة عامين، لكنه ذهب بعيداً بعد ذلك إلى غير رجعة. مازلت مفتوناً بهذا الصوت حقاً.

يشبه الأمر الكيفية التي تستعيد بها الذاكرة شيئاً ما. إذ



الإسبانية. كما أنها تركت شعرها ينمو قليلاً، لأننا بدأنا في توليد بعض الأفكار حول مظهر شخصيتها. كان هذا الجزء صعباً حقاً، لأن «تيلدا» فريدة جداً، وذات بشرة بيضاء. إذن، كيف جعلها تندمج مع المناظر الطبيعية والشعب الكولومبي؟ إنها حقاً مهمّة صعبة. لذلك ركّزنا، أولاً، على تصفيفة الشعر، فقد كانت مهتمّة بذلك حقاً. لقد استمرّت في إرسال الصور إليّ. وشعرت بالإطراء لتفانيها واهتمامها بتفاصيل الشخصية، فقد كانت لديها وظائف أخرى في ذلك الوقت، ورغم انشغالها أبدت اهتماماً ملحوظاً ببطلة العمل.

وبمجرد وصولها إلى كولومبيا، بدأت كواليس العملية الإبداعية فيما بيننا على أرض الواقع، فالتجربة مليئة بالمُغامرة لكلينا. ثمّ أخذت فيما بعد تستخدم اللّغة الإسبانية للتفاعل مع المُمثلين الآخرين. ومن ثمّة بدأنا بقراءات مفصلة للسيناريو، وجاء العديد من التغييرات من اقتراحاتها. كان مدرب اللّغة (الإسبانية) يؤثر بطريقةٍ أو بأخرى على حركة الأشياء أيضاً. شخصية «تيلدا»، (جيسيكا)، تتحدّث الإسبانية كلغةٍ ثانية. الطريقة التي تتحدّث بها (لغة ثانية) دقيقة حقاً. وضعت «تيلدا» الكثير من الطاقة في عملية التعلُّم، لجعلها صحيحة. لأن الطريقة التي تتحدّث بها الإسبانية إذا كُنت قد عشت في كولومبيا لمدة سنتين أو ثلاث سنوات مختلفة تماماً عما إذا كنت قد بقيت لمدة 10 سنوات. لقد بذلنا معاً الكثير من الطاقة في محاولة فهم شخصية (جيسيكا). وكيفية ارتباطها بالثقافة اللاتينية من خلال فهمها للغة، كان أمراً مهمّاً للغاية. فكان من الصعب علينا أن نضبط هذا الإيقاع وحدنا، ومن ثمّة اعتمدنا على مدرب اللّغة كثيراً.

تعمَّدت «تيلدا» النظر إلى كلِّ لقطة على الشاشة. قد لا يرغب العديد من المُمثلين في النظر إلى الشاشة، حتى لا يكسرون الحالة التي يدخلون فيها أثناء الأداء، لكن بالنسبة لها، كانت تحتاج بالأكثر إلى دراسة الإطار الأدائي ذاته للشخصية.. فكثيراً ما قالت في الأستوديو بعد مشاهدة اللقطة الخاصة بها: «لا، هذا ليس صحيحاً... هل هذا ما تبدو عليه جيسيكا؟». وفي غضون أيام قليلة من بدء التصوير، استطاعت «تيلدا» أن تغيِّر الطريقة التّي تمشي بها، والطريقة التي تتحرَّك بها. كان ذلك مدهشاً حقاً. ثمّ بعد انتهاء التصوير، عادت «تيلدا» إلى طبيعتها مرّة أخرى. كم كان ذلك ساحراً - أن ترى شخصاً يغيِّر طريقته بالكامل ليكون ذلك الآخر الذي تريده داخل العمل، ثمّ يتحرّر منه بسرعةٍ مثيرة للإعجاب.

من الواضح أن أفلامك تتمتع دائماً بإحساسٍ لا يصدَّق بالمكان. تبدو البيئة الطبيعية لتايلاند وكأنها جزءٌ من شخصيتك إلى حدٍّ ما، والقصص التي ترويها عنها متجذِّرة بعمق في الشعور الذي تشعر به عندما يكون لديك فهمٌ حميمي حقاً للبيئة، والثقافة والسلوكيات الدقيقة للمكان. فعلى سبيل المثال، الناس في فيلمك «Cemetery of Splendor»، كانت تعكس السياسة التايلاندية بطريقةٍ رمزية، ولكنها مهمّة جداً. إذاً، كيف كان شعورك عندما تركت هذا السياق الذي تفهمه جيداً لتخوض تجربة فيلم جديد خارج الوطن تابعاً لشركة أجنبية؟

- حسناً، كان هذا هو الهدف من هذا المشروع -ترك ما تعرفه وتذكير نفسك دائماً بذلك- وكأنك سائح يستكشف كلَّ جديد. أتخيل فقط شخصاً من خارج البلاد يأتي إلى تايلاند لبضعة أشهر، كي يصوِّر فيلماً - سيكون من المُستحيل أن يتعمَّق في السياسة وفهم كل شيء. هذا بالضبط ما حدث معي، فقد امتلكت مسافةً تفصلني عن ماهية المكان العميقة، لكنني ما زلت أشعر بالملمس، ويمكنني أن أشعر بلون القصة التي أعرفها - يمكنني التحدُّث إلى الناس على طول الطريق، حول الصدمة، ومعالجة التجارب الجديدة مع ذكريات تجربتي الخاصة في تايلاند. مجرد النظر والاستماع مُهمّان للغاية. هكذا حاولت أن أكون عندما خضت تجربة التصوير وصناعة فيلم «memoria» في كولومبيا.. تدور أفلامي السابقة أيضاً حول الشخصية الداخلية. في بعض الأحيان، لا تعرف حتى ما يفكّر فيه أبطالي. يتعلّق الأمر دائماً، بالنسبة لي، بهذه الروح التي تطفو وتختبر الضوء والظلّ، وكل الأشياء المُحيطة بنا.

هناك أيضاً بعض أوجه التشابه بين كولومبيا وتايلاند. أعتقد أن لدينا قواسم مشتركة في المُعتقدات والقناعات. فعلى سبيل المثال، نحن نتشابه في الإيمان المُشترك بالأشباح (ضاحكاً).

وهناك بعض الأشياء التي نحتفظ بها في الداخل، فكلا البلدين ليسا مستقرّين سياسياً، على ما أعتقد. لدينا بعض العنف والصراع اللذين لا يزالان مستمرّين. هذا الشيء غير المُعلن، حاولت أيضاً ترجمته.

تظهر أحياناً أسئلة غريبة عند التفكير في الاستقبال الدولي لأفلامك التايلاندية، ولكن مع فيلم «Memoria»، يبدو الأمر عكس ذلك نوعاً ما: أنت الآن الشخص الذي يمر بتجربة حسية «غريبة» أثناء تصوير مكان وثقافة غير مألوفين. هل رأيت مخاطر في ذلك؟

- مطلقاً. أعتقد أن مسألة الغرابة تأتي في نهاية أولوياتي عند كلّ مرّة أصنع فيها أفلاماً. لكن على مرِّ السنين، حاولت ألّا أهتم بتلك الفرضية في بلدي. لا يتعلّق الأمر أبداً بنمط حياة مثالي أو شيء من هذا القبيل. بالنسبة لي، عادةً ما تكون مجرد ذكرى أريد أن أعبِّر عنها؛ وأنا أفعل ذلك بشكلٍ طبيعي جداً في تايلاند. لكن مسألة الغرابة ظهرت، بالفعل، في كولومبيا، لأنني في الحقيقة لا أمتلك نفس الإحساس والمعرفة لأعتمد عليهما. لذلك اعتمدت كثيراً على مصمّم الأزياء الخاص بي، ومصمم الموقع، وجميع أفراد طاقم الفيلم. لقد كانت تجربة جميلة ومليئة بالتحدّيات. أتذكّر الأمثلة ذات اللون، على وجه الخصوص. عندما ذهبنا إلى قرية صغيرة، كنا ننظر إلى ذلك المقهى القديم المُكوَّن من جدران ملوَّنة مذهلة، وطريقة اللبس الأخاذة.. فجأة، قلت: «انتظر لحظة، هل تصوِّرون إعلاناً تجارياً؟»، بينما كنا نعمل، كان الطاقم يجيبني بالقول: «لا، هكذا نعيش - لا تقلق!». أعتقد أن لدينا تفضيلات معيَّنة فيما يخصُّ التأطير أينما كنا على الأرض. لذلك، ما زلت لا أستطيع أن أتوسع في الحديث عن الغرائبية لكونها ذات تفاصيل مطلقة. كيف نحدد أو نقرِّر متى يكون من المُناسب تصوير هذا أو ذاك؟ في الواقع، أنا لا أفكر في ذلك عندما أعمل.. لكنه، بالطبع، سؤال مهمّ.

كيف كان الاستقبال الجماهيري للفيلم؟ هل تلقيت الكثير من الأسئلة؟ هل سألك الناس عما يحدث، وما الذي يدور حوله الفيلم؟ أم يبدو أنهم يفهمونك؟

- لقد تلقيت ملاحظات جديرة بالاهتمام في أماكن مختلفة، خاصة في كولومبيا، حيث كانت تدور أحداث الفيلم في مدينة «بوغوتا»، ومن ثمَّ كان الكادر المرئي قريباً جداً من حياة الناس، لأن مكان التصوير كان على بُعد خمس دقائق من صالة العرض. لذلك شعر الجمهور الكولومبي بالتزامن، بينما نظر الكثير منهم إلى الفيلم من زاوية سياسية. فكرة الانفصال عن الواقع هذه كانت تضاهي توقعاً لشيء وصلنا إليه، إذ يشعر الكثير من الناس أن هذه هي الطريقة التي يختبرون بها الحياة، بشكلٍ تجريدي، خاصة عندما ننظر إليها من منظور حسي. أظن أنَّ جمهوري يعرف جيداً عندما يذهب لرؤية عملٍ من أعمالي أنّ الأمر لا يتعلّق بالقصة فحسب، فهناك بُعد آخر أكثر عمقاً، فهي قصة من داخل قصة. وهم يحبون رحلة البحث هذه.

أعتقد أنه من المُهمّ جداً، بالنسبة للعديد من الأفلام، وخاصة لأفلامك، أن يتمَّ عرضها عبر قاعات السينما وفي مساحة تتمتع بمؤثراتٍ صوتية جيدة.. الصوت مهمّ جداً للأفلام التي تصنعها.. أليس كذلك؟

- لقد تمَّ تصميمها بالفعل على هذا النحو، لأنني أفضِّل الإطار المفتوح للعرض. أنت تدرك أن هناك الكثير من الأرواح النابضة داخل العمل، ليسوا فقط الأبطال البشريين، ولكن المباني والظلال.. كل شيء يعمل مثل الأوركسترا وله روحه الخاصة به وصوته الداخلي. أعتقد أن هذا هو سر جمال صناعة الأفلام. يسحرني هذا حقاً عندما تدور الكاميرات، حيث تشغلني دائماً اللحظات التي لا يمكن وصفها في السيناريو، لأشرع في تجسيدها مرئياً في ظل مقارَبة شعورية أكثر منها مادية.

لقد كتبت أو شاركت في كتابة جميع أفلامك، أليس كذلك؟ كيف تبدو عملية الكتابة الخاصة بك؟

- عندما تقع أحداث، أو مقتطفات صغيرة من الخبرة البشرية، أقوم بتدوينها في دفتر ملاحظاتي. وكما ذكرت من قَبل، هذا مهمٌّ حقاً. أكتب عن الحالة المزاجية الخاصة التي تعتريني حيال الأماكن التي أرتادها. إيماءات الناس. كل أنواع الأشياء. لقد ساهم سفري إلى كولومبيا حقاً في تراكم اللحظات التي أمكنني استدعاؤها عند بدء كتابة سيناريو العمل. هناك في الواقع كتاب يسمَّى «Memoria» تنشره مطبعة «Fireflies»، وهو مليء بأبحاثي وتدويناتي عن هذه الفترة. بالنسبة لي، تدور صناعة الأفلام والفنّ حول حالة استدعاء التفاصيل - وكيف بواسطتها نعثر على جوهر الفيلم. تشكل محاور وملابسات صناعة الفيلم جزءاً كبيراً من قيمته بالنسبة لي شخصياً. ربما أهتم بنسبة 50 في المئة بالشكل النهائي للعمل، بينما أكرس الـ 50 في المئة المُتبقية، لمراحل صناعة العمل نفسه، والذكريات المُتراكمة حوله.

أنت دائم المُشاركة في «مهرجان كان» -كجزء من عائلة «كان»- كما يقول «تييري فريمو»... هل لديك ذكريات خاصة أو مواقف محرجة أو أي شيء من هذا القبيل...

- حسناً، هناك موقف محرج، ربما لا يجب أن أشاركه (ضاحكاً).. فدائماً ما أعاني من مشكلة مع الأحذية. لا أعرف ما إذا كانت المُشكلة هي الطريقة التي أسير بها أم ماذا؟ لكنني دائماً ما أدمِّر الأحذية. لذا في الليلة التي سبقت حفل فيلمي «Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives» تهشم حذائي تماماً. لم أكن أعرف حقاً ماذا أفعل. كان الحذاء الوحيد الذي معي وتمَّ إغلاق جميع المتاجر، وفات الأوان لشراء زوج جديد أو محاولة إصلاحه. أتذكر أنه لم يتبقَ سوى وقت قصير جداً على حضور حفل توزيع الجوائز. لذلك بدأت في الاتصال بكلِّ شخص أعرفه، لأسأله «ما هو مقاس الحذاء الذي ترتديه؟» اتصلت بالكثير من الناس، ثمّ أخيراً، هذا الرجل اللطيف من متحف الأفلام النمساوي، كان لديه مقاسي، ووافق على السماح لي باستعارة حذائه. لا أعرف ما إذا كان لديه زوجان من الأحذية، أم أنه ضحّى بليلته من أجلي، لكنني بعدها فزت بـ«السعفة الذهبية»، لذلك أعتقد أن حذاءه جلبَ لي الحظ (ضاحكاً).

■ حوار: باتريك برزيسكي □ ترجمة: شيرين ماهر

المصدر :
https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/apichatpong-memoria-interview-1234976596/

الجَسَد والذّاكِرة عند سلمان المالك

قراءة في أعمال «تحوُّلاتُ اللون.. انتِباهةُ الكائن»

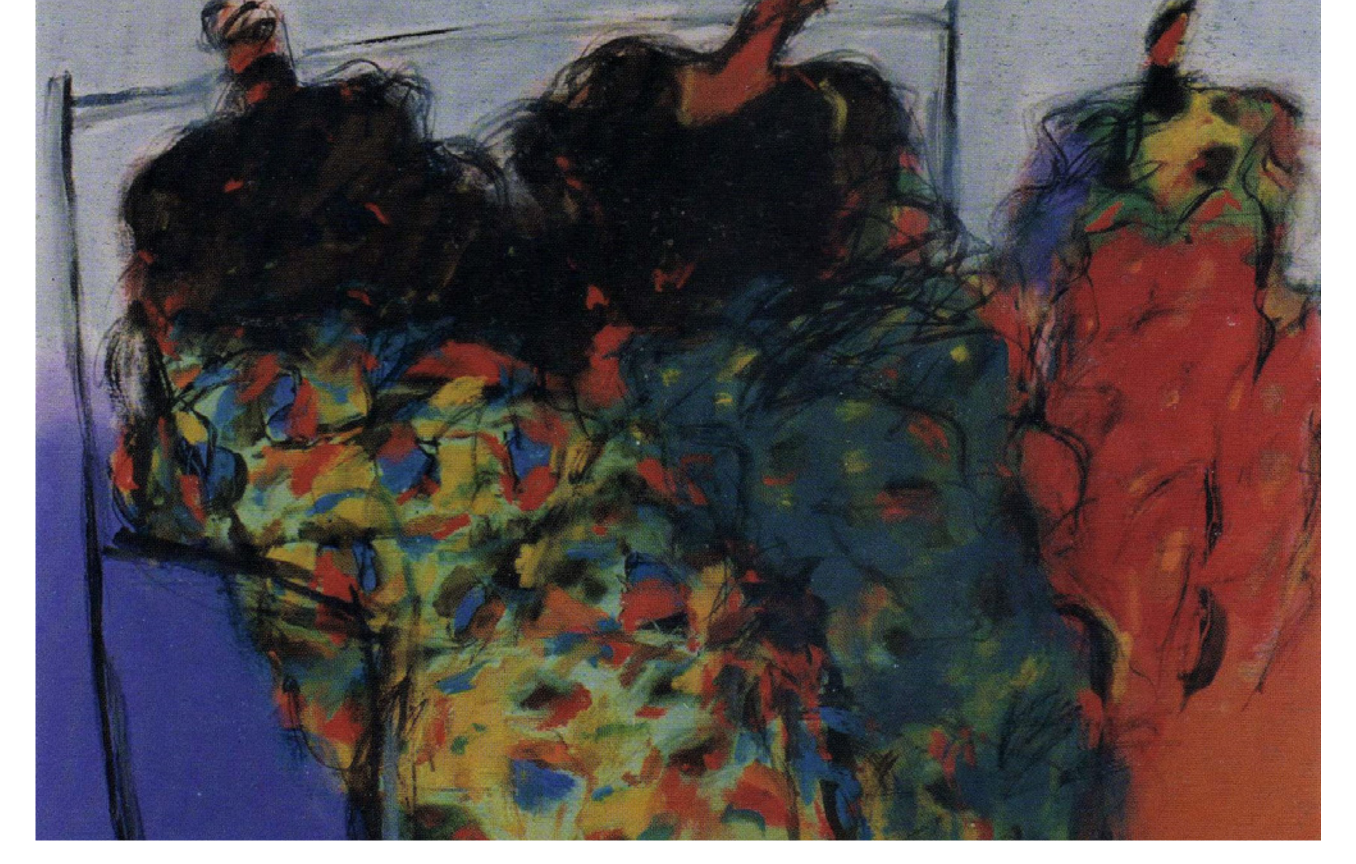
أين تكمن القيمة التعبيرية لأعمال سلمان المالك في هذه التجربة؟ هل في صيغتها الجمالية وتقنياتها التشكيلية المتعلّقة بطريقة التركيب الفنّي لعناصر الشكل واللون وحركة الخطوط؟ أم أساساً في ميزاتها اللونية والفيزيقية وإيقاعها البصري ورؤيتها الخاصة في توصيل دلالات ورسائل مُعيَّنة إلى المُتلقي؟

تبدو تجربة الفنّان التشكيلي القَطَري سلمان المالك، على مستوى التقنية والأسلوب، وخصوصاً من خلال أعماله الفنيّة الموجودة في كاتالوغ معرضه «تحوُّلاتُ اللون.. انتباهةُ الكائن» (معرض «غاليري بيسان Bissan Gallery» سنة 2004)[1]، مطبوعة بتجاذُبات الاتجاه التعبيري في الفنّ التشكيلي، الذي يعتمد بشكلٍ أساس على التعبير عن المشاعر والحالات العاطفية والذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفسية الفنّان، وذلك من خلال تكثيف الألوان، وتحريف الأشكال، واستعمال الخطوط الصلبة وصِيَغ التضاد اللوني المُثير، وحتى المُستفز لعين المُتلقي أحياناً، إضافة إلى التأثير الواضح كذلك لتقنيات فنون الغرافيك والكاريكاتور على أعمال هذا المعرض، على اعتبار أن الفنّان سلمان المالك له علاقة وطيدة بهذين الفنّيْن، من خلال معارض واشتغالات سابقة ومتواصلة لحدِّ الآن.

كما توحي هذه التجربة باقترابها أيضا من التعبير المُتّجِه إلى نوع من التجريد الشكلي، Abstraction formelle، القريب بدوره مِمّا يمكن تسميتُه بـ «التجريد التشخيصي»: إذ نجد فيها الكثير من الأجساد التي غالباً ما تأتي ملبَّسة، رخوة، هلامية، مبتورة الأعضاء ومن دون رؤوس، وفي حالات حُلمية تجعلها، من خلال وضعيات مختلفة، تتجسَّد في شكل كتل لونية ساكنة ومتلاصقة أحياناً، وكأنها تُسند بعضَها من السقوط. وحين تكون موضوعة أو تيمة الجسد أو الإنسان مركزيةً في أعمال «المالك» في هذا المعرض، فذلك يعني، بأن الفنّان لطالما ظلَّ مشغولاً بالأوضاع وبالتحوُّلات المُمكنة لهذا الجسد - الكائن الذي، مثلما تطبعه النضارة والطراوة والجمال، تطبعه كذلك التشوُّهات وأشكال التحلل والزوال.

لا ينْصَبُّ اهتمام سلمان المالك على الملامح الواضحة لأجساده وكائناته في أعمال هذا المعرض، داخل مناخ Atmosphère حقيقي وتشخيصي بالكامل، بقدر ما يقوم بالتركيز على وضْعاتٍ وتمَوْقُعاتٍ جسدية هجينة ومَسْخية أحياناً، من خلال إجراءات ومفردات تشكيلية متعدِّدة الصيغ والتقنيات، تمزج بين التشخيصي والتجريدي، إذ تبدو هذه الأجساد - الكائنات بالكاد على شكل كُتَلٍ هلامية وتخطيطات esquisses، بلطخات لونية عريضة، ممتدةً ومنقطة Pointillées أو حتى مبرقَعة في بعض اللوحات؟ وبألوان وخطوط غالباً ما تكون منحنية ومتموجة وكثيفة وصلبة، تحدِّد بصرامة حدود الشكل - الجسد الإنساني في حالاته المُتغيِّرة والمُتلاشية في هلاميتها بشكلٍ أساس، انطلاقاً، ربما، مما كان قد عبَّر عنه الرسام الهولندي «فان غوخ» بخصوص الشكل في العمل الفنّي، حين اعتَبر بأن «الشكل ينبغي اعتباره مثل وسيلة تمكننا من التعبير عن انطباع وعن إحساس، لا غير ...».

كيْف هي حساسية «المالك» تُجاه الألوان وطبيعتها في هذه التجربة على وجه التحديد؟ من حيث «البرودة»، و«الحرارة»، و«الكثافة»، و«الشفافية» وغيرها من تدرُّجات اللون وطُرق استعماله في العمل الفنّي؟ يقودنا هذا التساؤل إلى القول بأن اللون يأتي عنده، هنا، مجسداً في أشكال وأشياء مثل الكراسي والملابس ويغطي مساحتها بشكلٍ كلي، بل متمازجاً بها أيضاً، وفي هذه الحالة يؤدي اللون، إلى خلق دلالات جديدة وشخصية، على اعتبار أن المزج والربط بين الألوان داخل السياق الواحد، يقود إلى تغيير دلالة اللون الواحد ويجعله مجالاً أو مساحة للعديد من التقابلات والتداخلات المُمكنة بين الأشكال والألوان والأجساد التي تغطيها بشكل أساس. وذلك ضمن ما يُسَمّى بـ «التقابلات الاستبدالية» و«التقابلات التوزيعية» في الحقل السيميائي[2]، بحيث يصبح التقابل بين الشكل واللون



بمثابة تقابلات بين الحلم والحركة والسكون، إضافة إلى كل تلك المُفارقات اللونية التي تطرحها استعمالات الفنّان الخاصة لـ (الأزرق الفاتح والأزرق القاتم على سبيل المثال لا الحصر)، تماماً مثلما نجده في الاتجاهات «التعبيرية» عند العديد من الرسامين، وخصوصا عند «هنري ماتيس» الذي يعمل على «إبراز اللون وحده في العمل الفنّي مِنْ دون خجل ولا ظلال ولا توهيمات».

وعكْس ما كان يَفعَلُهُ «ماتيس» ضمن واقعيته الوحشية للتعبير في غالب الأحيان عن «بهجة الحياة»، من خلال ألوانه الخالصة والصريحة، فإن سلمان المالك، وإنْ كان بدوره لا يقصي بتاتاً هذه البهجة من أعماله، فهو لا يستعمل الألوان الخالصة هنا إلّا نادراً، ولا تأتي صريحة ومحدّدة، بل يُنجزها بنوع من الخلط والمزج والتمويه كذلك، ليس بهدف التعبير عن إحساس صاحبها فقط، بل من أجْل نَقْلِ هذا الإحساس لدى متلقي عمله الفنّي كذلك، من خلال تداخل حالات الواضح بالمُبهم والمُتخفي بالمرئي. وحتى إنْ اتّجه «المالك» أحياناً إلى استعمال نفس الألوان بطريقة «ماتيس»، (عِلْما بأن سلمان المالك كان قد قَطَع بشكلٍ صارم مع الانطباعية منذ الثمانينيات)، فإن هذه الألوان تأتي عنده مطبوعة بحالات امتزاج الحُلمي بالواقعي.

وذلك ما يؤكده «المالك» نفسه في تصريح له قائلا: «لا أحسّ حالياً أني ملزم بالقفز إلى الأمام أو التراجع. أشعر أني لا أملك مُقوّمات القفز، وهذه أعمالي تعبّر عمّا أشعر به. فكأنه بذلك لا يرغب في مستقبل يفصله عن الماضي، حتى وإن كان هذا الأخير ماضياً مُعبَّر عنه بهويّة اللون والعاطفة لا بالمادة وطرائق تشكيلها أو تركيبها الجريء والمُساير للأنماط الفَنّيّة المُتمرِّدة باسم مقولات الحداثة الفَنّيّة ومذهبها الرائج..»[3].هكذا يرى «المالك» العَالَمَ من منظوره الخاص، بعيداً عن الحداثة وتقليعاتها الرائجة في الفنّ، ويتقابل مفهوم «الانكسار» لدى «براك» و«بيكاسو» عنده بنوع من الهلامية والتشوش والتمازج بين الأشكال والألوان، لتبدو أشكال وألوان شخوصه، ضمن عناصر البناء الفنّي، في اللوحة منصهرة مع بعضها من خلال هذه التقنية أو الشحنة القوية من التلطيخ اللوني، حيث تمتزج، على مساحة القماشة، عناصر الشكل وأطراف الجسد ببعضها، ويختلط الجسد بالكرسي، والجسد باللباس، والجسد بشكله وبنفسه ضمن مزيج تعبيري وتصويري مُدهِش. لذلك، يأخذ الجسدُ في أعمال سلمان المالك، من خلال هذه التجربة، شكلَ المُستطيل، وهو في الغالب مُلَبّسٌ وملفوف باللون وبالقماش (أجسادٌ آتية أو مسترجَعة من الموروث الشعبي ومن ذاكرة الفنّان وطفولته على وجه التحديد)، مما قد يجعل هذا الجسد مُحيلاً أيضاً إلى هوية معيَّنة (الهوية العربية بشكلٍ أساس)؟ مع ملاحظة على قدرٍ كبير من الأهمية ينبغي إثارتها في هذا السياق: وهي أن الأجساد المرسومة في أعمال «المالك» غير مُحَجَّمَة بشكلٍ صارم ودقيق، ولا يحكمها التناسب في الأبعاد، لا تُبرز مفاتنها ولا تُغري بأي شيء، لذلك فهي أجسادٌ تعبيريةٌ في شكلها ومحايدةٌ في دلالتها كذلك، إذ غالباً ما تأتي متعدِّدة، ولا يحضُر الجسد في أعمال «المالك» مُفرَدا أو مُنفَردا إلّا نادراً.

وبما أن حركة ترسيم الشكل في إيقاعه وتجريديته (شَكْلُ الجسد تحديداً) وطريقة تجسيده على مساحة اللوحة، هي أيضاً حَجَرُ الزاوية في هذه التجربة المُلوَّنة لسلمان المالك، فإن التلقائية والعفوية هي ما يطبع هذه الحركة ويجعلها سريعةً وغير مُتحَكّم فيها أحياناً. ولو أنه ليس ثمَّة غيابٌ كلي للشكل في أعماله، إلّا أن اللون كشكلٍ للمادة هو ما يكتسح أو يكاد يهيمن على أجزاء أساسية من القماشة ومساحة اللوحة، بحيث يتكفَّل اللون بصناعة الحجم والشكل في نفس الوقت، ويصبح هذا الشكل عند «المالك» بمثابة «إحساس داخلي»، وكأنه ينصت جيداً إلى ما قاله مؤرخ الفنّ الفرنسي «هنري فوسيون» عن عمل الرسام بهذا الخصوص: «الرسام لا يرى في داخله تجريدية لوحته، بل إيقاعات ونموذجاً مجسماً ولمسة، إن يده تعمل في باطن فكره، بحيث تبدع المحسوس في التجريد والوزن وفي اللاوزن»[4]. وهكذا يمكن القول بأن الشكل عند «المالك» يكون «ظاهرهُ هو مَبدأه الباطني».

أيـن تكمـن القيمـة التعبيريـة لأعمـال سـلمان المالـك فـي هـذه التجربـة؟ هـل فـي صيغتهـا الجماليـة وتقنياتهـا التشـكيلية المُتعلِّقـة بطريقـة التركيـب الفنّـي لعناصر الشـكل واللـون وحركة الخطـوط؟ أم أساسـاً فـي ميزاتهـا اللونيـة والفيزيقيـة وإيقاعهـا البصـري ورؤيتهـا الخاصـة بتوصيـل دلالات ورسـائل معيَّنـة إلـى المُتلقـي؟ ولـو أن أعمـال «المالك» هنا هي، بشـكلٍ أو بآخر، أعمال تجريديـة، بالرغـم مـن احتوائهـا علـى عناصـر تشـخيصية وعلـى علامـات وعناصـر أيقونيـة تحيـل أساسـاً علـى الجسـد الإنسـاني باعتبـاره علامـة أيقونيـة بامتيـاز. إلّا أن «المالـك» حيـن يسـتعمل صباغـة الأكريليـك Acrylique فـي أعمالـه، فهـو لا يجعـل دائمـاً لمسـات اللـون سـميكة وكثيفـة وعريضـة وقاتمـة، بل يعمـل أحيانـاً علـى جعْلِهـا شـفافة حتـى تـكاد تصبـح صباغـة مائيـة Aquarelle، بالرغـم مـن الكثافة الواضحة للأسـود والأخضر والأحمر في بعض الأعمـال. وحيـن نتحـدَّث حتـى عـن إمكانيـة «تحريـر اللاشـعور» عنـد الفنّـان، مـن خـلال نـوع مـن تحريـر الحركـة وجعلهـا آليـة وذاتيـة، فـإن مـا تبتغيـه أعمـال «المالـك»، فـي هـذه التجربـة، ومن خـلال عنصـر اللـون، هـو معاينـة الحقيقـة الداخلية للكائـن (الفرد والشـخوص)، وإعطـاء شـكلٍ للمُتخيل، وذلك من خلال أحاسـيس الفنّـان وأحلامـه، وربمـا لا شـعوره أيضـاً فـي آخـر المطـاف.

وحتى إنْ كان الفنّان سلمان المالك، في أعمال هذا المعرض، لا يميـل بشـكل كلـي إلـى نـوع مـن التجريـد الإيقاعـي، فهنـاك نـوعٌ مـن التلطيـخ الواضـح فـي أعمالـه الفنّيـة، إضافـة إلـى نـوع مـن التخطيطيـة كتقنيـة تقـوم بتكويـن الأشـكال، وتعمـل علـى إبـراز وتجسـيد البنيـات المنظّمـة لعناصـر العمـل الفنّـي، ممـا يجعـل السـؤال يظـل قائمـاً حـول مـا إنْ كانـت هـذه البنيـات منظَّمـة أم غير منظَّمـة فـي أعمالـه بالفعـل؟ خصوصـاً فـي بعـض الأعمـال التـي يـكاد الشـكل يغيـب فيهـا تمامـاً، ويكتسـح اللـون مسـاحة اللوحـة كاملـة؟ وهـذا يقودنـا كذلـك، ما دمنـا بصدد الحديث عـن مجموع التقابـلات أو التقاطعـات المُمكنة بين التقنيات التعبيرية لسـلمان المالـك والعديـد مـن الحـركات الفنّيـة العالميـة، إلـى الحديـث عـن غنائيـة «كاندنسـكي» (أبـو التجريديـة الغنائيـة بامتيـاز)، أي عـن تعبيريـة ممزوجـة بلمسـات تشـخيصية وتجريديـة فـي نفـس الوقـت. ولـو أن أعمـال «المالـك»، فـي هـذا المعـرض، لا تبـدو منخرطـة كليـاً فـي تجريديـة مُطلَقـة، بـل يكتشـف فيهـا المُتلقي لمسـات تعبيريـة تتمثـل في حضـور الأجسـاد كأحجـام، وتتقاطع فيها عناصر التشـخيص بهلامية الأشـكال وألوان الطبيعة (الأخضر والأحمـر بشـكلٍ خـاص)، هـي الألـوان التـي تتبـدَّى فـي اللوحـة مُتّصلـةً بوجـدان الفنّـان وذاكرتـه العميقـة وانفعالاتـه الدفينـة.

ثمَّـة أيضـاً مـا يمكـن ملاحظتـه في أعمال هـذه التجربـة الصباغية لسـلمان المالـك، وهـو عـدم تركيـزه علـى العمـق Profondeur du champs فـي التركيـب الفنّـي للوحـة، بمـا يجعـل العيـن لا تذهـب مباشـرةً إلى هذا العمـق كمجال للانجذاب البصري أو كنقطة ارتكاز محوريـة فـي اللوحـة، مثلما كان يفعله «كلود مونيه» مثلاً في أعماله وباقـي رواد ورسـامي حركـة التجريـد الغنائـي. إذ يـزاوج «المالـك»، بيـن التجريـد والرمـز، ويجعـل الأشـكال والألـوان والخطوط بمثابة كتابـة أو فعـل أو تدويـن جسـدي لحـالات هـذا الجسـد وأوضاعـه المُتراوحـة بيـن الحضـور والغيـاب، ثـمَّ بين القطعي والنسـبي، حتى فـي تلـك الحـالات التـي تجعـل شـكلَ هـذا الجسـد نفسـه لا يبـدو مثاليـاً ومطلقـاً ومكتمـلاً فـي ترسـيمه أو حضـوره.

هكـذا، تتحقـق تعبيريـة «المالـك» فـي الفـنّ مـن خـلال أربعـة مسـتويات رئيسـة: الشـكل والخط واللون والحركة التي تؤالف بين كل هذه العناصر في اللوحة وتمنحها فرادتها وتَميُّزَهـا المُسـتحق. وذلـك مـا يجعلنـا نطـرح المزيـد مـن الأسـئلة حـول نوعيـة هـذه الأحاسـيس التـي تبـوح أو تنبئ بهـا رسـومات «المالك» فـي أعمال هـذا المعـرض؟ لماذا يرسـم «المالـك» كائناته تقريبـاً ضمن جماعة فـي هـذه التجربـة؟ إذ نـادراً ما تجد الفنّان يضع شـخوصَه بمفردها فـي اللوحـة، هـل مـن أجـل تذويـب عُزلـة هـذا الكائـن والانتصـار علـى فردانيتـه؟ أم بقصديـة التنصيـص علـى أن المـلاذ الحقيقـي لهـذا الكائـن هـي الجماعـة تحديـداً؟ وبذلك تقف أجسـاد «المالك» فـي مواجهـة العيـن، متداخلـةً ومختلطـةً ببعضهـا، لتبـدو مثـل كتـل جامـدة أحيانـاً، وفـي حركـة دؤوبـة ومتواصلـة أحيانـاً أخرى؟ وذلـك مـن خـلال خطـوط ملتويـة وغيـر مسـتقرة، تـارةً تضـيء داخـل ألـوان مُشِـعّة، وتـارةً تَخفُـت وتقبـع داخـل ألـوان دامسـة لتسـتريح مـن عـبء الضـوء والزمـن فـي نفـس الوقـت.

ذلـك مـا يمنـح لعنـوان معـرض «المالـك» نفسـه (تحـوُّلاتُ اللـون.. انتباهـةُ الكائـن) معنـاه أو دلالتـه الحقيقيـة فـي هـذه التجربـة، حيـث تَعَـدُّدُ وطبيعـةُ المادة اللونية تشـير إلى «تحوُّلات اللـون»، فيمـا تشـير طبيعـة الأشـكال والخطـوط إلـى «انتباهـة» أو، بالأحـرى، اسـتراحةِ هـذا الكائـن مـن سـطوة الشـكل (حركـة / سـكون، وقـوف / جلـوس، خمـول / يقظـة...) ومـا إلـى ذلـك مـن دلالات أخـرى، تشـير فـي الظاهـر، وخصوصـاً فيما يتعلّـق بالمكان الـذي يكـون (حميميـاً / مقفـراً، معـزولاً / مشـتركاً، مجـالاً للقـاء / مجـالاً للانفصـال)، إلـى الكثيـر مـن أشـكال التضـاد فـي حـالات وأوضـاع هـذا الكائـن، أما في الباطـن وفي الزمن فثمّـة: (الحضور المُنفـرد / الحضـور الجماعـي، الحديـث / الصمـت)، وتلـك هـي الرسـالة الخالصـة التـي ربمـا يريـد الفنّـان توصيلهـا إلـى متلقيـه: عزلـة الكائـن أو تشـظيات مصائـر الإنسـان المُنفـرد؟ بمـا يجعـل


سلمان المالك



كل هذه الكائنات أو الشخوص في أعمال «المالك» تلتقي في ثرثرتها الصامتة، وتمنحنا الكثير من انفعالاتها التي تتوحد مع انفعالات الفنّان لحظة تشكيلها على القماشة.

وبالعودة إلى الطاقة التعبيرية الهائلة للألوان عند سلمان المالك في أعمال هذا المعرض، ومدى قدرتها على منح الكثير من التفرُّد لتجربته، من حيث تعبيرية اللون وجماليته، فيمكننا القول بأن ألوان «المالك» تحمل الكثير من المُفارقات والدلالات وأشكال التضاد البصري، إذ تأتي مفارقة لنفسها ووظيفتها وطبيعتها المادية أو الفيزيقية. فهي مُشِعّة ومضيئة وناصعة ومشرقة وصافية وخالصة، حين يتعلّق الأمر بالتعبير عن الحالات الحُلْمية لنفسية الشخوص، ثمَّ كثيفة وقاتمة وغامقة، حين يتعلّق الأمر بمصائرها الحزينة. يقوم «المالك»، تارةً، بشحنها أو تحميلها بطاقة فوسفورية واضحة (خصوصاً بالنسبة للأزرق الفاتح والأحمر القاني والأصفر المشع)، ويعمل على جعْلها في البَيـنَ بَيْن، أي متراوحة بين درجات الإشراق والقتامة التي تَحملِها هذه الألوان في مواجهتها للضوء وللعين، ومتردّدة كذلك في طبيعتها الفيزيقية، تماماً مثل تَرَدُّدِ وتَغيُّر الحالات النفسية لشخوص «المالك» من لونٍ إلى آخر. وما دام اللون في حدِّ ذاته حالة نفسية، سواء بالنسبة للذي يستعمله أو للذي يبصره، فالفنّان، هنا، يُخضِع طبيعةَ ألوانه وأشكال شخوصه المُشَكَّلة أحياناً من اللون فقط لنفس الحالة الشعورية المُزدوجة التي لدى الفنّان ولِمَنْ يتلقّى عمله الفنّي.

ذلك يقودنا إلى القول بأن سلمان المالك، بقدر ما هو رسام، هو واحد أيضاً من الفنّانين المُلوّنين colorists المُعاصِرين بامتياز، على اعتبار أن هذه الميزة (القدرة على التحكُّم في الألوان واستخراج كل تدرجاته nuances المُمكنة) قد لا تتوفَّر لكل الرسامين أو الفنّانين التشكيليين، سواء في الغرب أو في عالمنا العربي. ومن هنا، يكون «المالك» من الفنّانين العرب الذين اختاروا الدفع بتجربة اللون إلى أقصى طاقاته التعبيرية والجمالية، ثمَّ محاولة الزّجّ به في مغامرة فائقة التدليل، وذلك من خلال مفارقة لونية دالة وجميلة تؤسِّس، بالتالي، إلى تعبيرية لونية هائلة، تقود بدورها إلى تشييد شعرية اللون، تدعمها تقنيات مختلطة أساسها إيقاعات لونية صاخبة وقاتمة وصافية في نفس الوقت، تماماً مثل معزوفة موسيقية أو سمفونية لونية تشتغل داخل فضاء اللوحة على خاصيات الفراغ والامتلاء.

وختاماً لهذه القراءة العاشقة للتجربة المُلوَّنة لسلمان المالك، لا بد من طرح المزيد الأسئلة، لعلّها تسعفنا أيضاً بأجوبة أخرى ممكنة فيما يمكن أن يأتي من قراءات أخرى لتجربة هذا الفنّان ضِمْن مَعارِضَ ومراحل فنّية أخرى آتية في الأفق، برؤى وتقنيات وأساليب غنيّة ومتعدِّدة الأبعاد والأضلاع؟ ما دامت تقنية السؤال هي الكفيلة أيضاً بالوصول إلى تأويل ممكن لدلالات ورؤية وطبيعة وعناصر الاشتغال عند «المالك» بشكلٍ أساس؟ وحين نقول التأويل، فذلك يعني تشغيل القراءة بفروض الفكر وآلياته المُفضية إلى التأويل، على اعتبار أن «السؤال هو رغبة الفكر» على حدِّ تعبير الناقِد الفرنسي الاستثنائي «موريس بلانشو».

ما الذي يميِّز تعبيرية «المالك» داخل أعمال هذا المعرض: (تحوُّلاتُ اللون.. انتباهةُ الكائن)؟ هي التجربة التي «حمَلتْ بوادر التحوُّل إلى مرحلة مفصلية أبطالها عناصر هلامية، بلا ملامح، لكنها، في الوقت نفسه، طاغية الحضور والتجسُّد والميل إلى الصراحة والتعبير العاطفي، وهي المقاصد الفَنّيّة التي ستنضج في ذروة مرحلته الفَنّيّة المُتألِّقة ضمن معرضه الحديث «اتجاه» سنة 2018»[5]. أهي الرؤية الفنّية أو التقنية التي تسعى، أحياناً، إلى تمويه الأشكال، حتى لا نقول تغييبها، داخل العمل الفنّي من هذه التجربة أو هذه المرحلة، بما يجعل «المالك» يتفادى جَعْلَ دلالة أعماله الفنّية في هذه المرحلة متمركزة، في الغالب، على العلامة أو الشكل أو الموضوع الذي يوجد في مركز أو محور اللوحة؟ أم يتعلّق الأمر بمحاولة الفنّان الذهاب إلى أبعد من ذلك، والحفر عميقاً في حالات كائناته أو شخوصه الإنسانية وسَبْرِ أغوارها من خلال الطاقة التعبيرية للمادة والعناصر التصويرية نفسها؟ بما يقتضيه ذلك من اختيارات فنّية شخصية للفنّان في استعمال اللون والشكل والخطوط والحركة في أعمال هاته التجربة؟ ذلك موكول فعلاً لما يمكن أن تحمله مراحل أخرى، من رؤى فنّية وتحوُّلات أيضاً في الأسلوب وفي الرؤية الفنّية من التجربة التشكيلية الغنية لهذا الفنّان القَطَري - العربي المُميَّز، بما تحمله الكلمة من معنى. ■ **بوجمعة العوفي**

هوامش وإحالات:

1 - تتأسس هذه القراءة على بعض أعمال سلمان المالك الموجودة في كاتالوغ معرضه الفنّي «تحوُّلات اللون.. انتباهةُ الكائن» المنظَّم بجاليري بيسان بالدوحة سنة 2004. وبالرغم من أن هذا المعرض قد مَرَّ على تنظيمه ما يقارب العقدين من الزمن، إلّا أن تجارب الفنّانين والمراحل الفنّية التي يعبُرون منها لا يَحكُمُها التقادُم أو تَسقُط مع مرور الزمن، بل تظلُّ جزءاً مهمَّاً من تاريخهم الفنّي والشخصي.

2 - للاطلاع على المزيد من التفاصيل عن هذين المفهومين، المرجو العودة إلى كتاب «السيمائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها» لسعيد بنكراد. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. ط 3 / 2012.

3 - محسن العتيقي. اتجاه... هل حقَّق سلمان المالك نقلةً نوعية؟ مجلّة الدوحة القَطرية. انظر الرابط على موقع المجلة: https://bit.ly/3JBXbQM

4 - حسن المنيعي. عن الفنّ التشكيلي. مطبعة سندي. مكناس - المغرب 1999. ص 78.

5 - محسن العتيقي. اتجاه... هل حقَّق سلمان المالك نقلةً نوعية؟ مرجع سبق ذكره.

هنري كارتييه بريسون

فُوتوغْرافيا الشّارِع والحَدث

على مدار نشاطه الفُوتوغرافي، باتت صور «هنري كارتيه بريسون» الفريدة مطلوبةً من أهم المنابر والمجلات العالمية، كما اتخذت معارضه (بداية من معرض مدريد، 1933) إيقاعاً مستمراً بالحضورِ الباذخ في أبرز المتاحف وكبريات مؤسسات الفنّ الحديث بمُختلف العواصم.



كارتييه بريسون، 1957 ▲





كارتييه بريسون، بكين، 1948 ▲



جانب من معرض كارتييه بريسون بمتحف الرباط ▲

ولأول مرّة في إفريقيا، احتضن متحف محمد السادس للفنّ الحديث والمُعاصِر في الرباط، أعمال رائد فوتوغرافيا الشارع، الفرنسي «هنري كارتييه بريسون Henri Cartier Bresson» عام (1908 - 2004). ويقترح المعرض الذي نُظِّمَ بتعاون مع «المُؤسسة الوطنية للمتاحف» و«مؤسسة هنري كارتييه بريسون» (يستمر إلى غاية 21 فبراير/ شباط 2022)، مجموعة هائلة مُكوَّنة من 130 صورة فوتوغرافية أصْلية تتوزّع على امتداد خمسة عقود، ما بين 1926 و1978، وهي الأعمال الفُوتوغرافية التي تمَّ تقديمها في صيغة لوحات جيلاتينِيَّة فِضِّية، طبقاً لتقاليد الفُوتوغرافية التناظرية (La photographie analogique) بالأبيض والأسود، باعتبارها طريقة العرض التي أمست نادرة في العصر الراهن.

تمثلت جاذبية هذا المعرض من خلال تقديم لحظاتٍ لافتة وقوية من إفريقيا خلال سنوات عشرينيات القرن الفارط، وكذا لحظات مؤثّرة من تحرير باريز، مروراً بأجواء انتصار الشيوعيين في الصين، إلى أوضاع روسيا بُعيْد رحيل ستالين وغيرها، ما جعل منه شاهداً على عصر سريع التحوُّل، ليس بالتوثيق الحاذق فحسب، بل بما يُضيفه على المَشاهد من حساسية بصرية قاطعة، تقوم على الالتقاط الفوري والعفوي. ناهيك عن سِجل البورتريهات التي خلَّدت تقاسيم معاصريه من أمثال «جون بول سارتر» و«ألبير كامو» و«ألبيرتو جياكوميتي» وغيرهم، مع التأكيد على البورتريه الشهير لغاندي قَبل ساعاتٍ من اغتياله.



كارتييه بريسون، باريس، 1932 ▲

تفجير الإطار

برز مَيْلُ «كارتييه بريسون» الإبداعي منذ شبابه، إذ عبَّر عن حَماسةٍ ملحوظة في ممارسة الرسم والتصوير الزيتي من خلال تلقي دورات تكوينية خاصة على يد الفنان «جان كونتي» (1926)، فيما أنجز العديد من الرسومات بوتيرة منتظمة في بيت «جاك إميل» صديق «مارسيل روست»، وسرعان ما غادر أكاديمية «أندريه لوت André Lhote» في (1928)، بعد الالتحاق بها. ظلَّ يعبِّر عن رفضه المُعْلَن لنواميس أي نظام، ولذلك لم يكن «كارتييه بريسون» مُتعلِّماً جيداً باستمرار، بينما ظلَّ متشبِّثاً بالقراءة الحرّة (الأدب والفلسفة)، وبتردّده الدائم على جماعة

السرياليين حينها. وبعد أن قام برحلة إلى إفريقيا التي عانقت نزعته الفوضوية على امتداد عام، عاد باستقرار عَزْمه على اللجوء إلى التصوير الفُوتوغرافي كمُنطلق ومُنتهى لتحقيق الذات.

إذا كانت صوره الأولى ما تزال تحفظ تَرَسُّبات انجذابه لسِحر التصوير الزيتي والحساسية الانطباعية (Impressionisme) التي تهتم باللون، ومن ثمَّ بالضوء، الذي يشكِّل قطب الرحى في العملية الفُوتوغرافية، فإنها ظلت متجاوبة مع مواضيع من قبيل المناظر الطبيعية وتجمُّعات الشخوص («يوم الأحد على ضفاف نهر السين فرنسا»، 1938)، على مَقاس «غذاء على العشب» لـ«إدوارد مانيه» (1863)، وهي المُمارسة التي مكَّنته من استيعاب حدود التأطير (Cadrage) وما يتخلَّله من توازنات وتوافُقات العناصر والفراغات والتكوينات. غير أن ارتباطه الوطيد بجماعة السرياليين، وتتبُّع إبداعاتهم وتصوُّراتهم منذ البداية، ستجعله يتأثر بأفكارهم القائمة على اقتفاء آثار الحلم واللّاوعي، خاصة وأن هذه «المفاهيم» تبدو صعبةَ المنال في المُمارسة الفُوتوغرافية المُرتبطة أساساً وإلزاماً بالموضوع «المادي الملموس» المُنبثق من «الواقع المرئي».

كيف يمكن للفُوتوغرافيا إذن، أن تعتمد الحلم والخيال واللّاوعي كحافز إبداعي؟ لعلّه السؤال الذي شكّل أحد التحدّيات الجوهرية التي عملت على تَثْوير كاميرا «كارتييه بريسون» في اتجاهات مُخالفة، تعمل على تفجير التأطير «المعيار» بيقظة المُحترف والفنّان في آن، فلم تعد مستطيلات الإحاطة/اللقطة تستجيب للسَّطْر الأفقي، في الوقت الذي صار فيه خط الأفق حركياً، ضمن مَرْئية مائلة، مُتذبذبة ومهزوزة،



كارتييه بريسون، أصيلة- المغرب، 1933 ▲



كارتييه بريسون، بكين، 1958 ▲

كارتييه بريسون، شانغهاي، 1948 ▲



كارتييه بريسون، ألمانيا الغربية، جدار برلين 1962 ▲



كارتييه بريسون، فرنسا، 1932 ▲

ولم يعد الوضوح (La netteté) وحده السائر في نحت نتوء الصورة، إذ اتخذت الضَّبابية والارتجاج سلطانهما. بينما أمست زاوية النظر تسمو لاستدرك اللقطة الساقطة من فوق (Vue plongeante)، بقدر ما أضحت تستغور القاع لتضع العدسة بين الثقوب والفجوات المُنحدرة بُغْيَة اقتناص عوالم الأعالي (Vuecontre-plongeante). من ثمَّة، دفع بآلة التصوير إلى حدودها القصوى نحو التحرُّر من رصانتها ورومانسيتها، وجعلها تتحلى بنزقية مفرطة وهي تتدلّى على صدره بمَرح الرّاقِص، بعيداً عن إلزامية التثبيت والتوجيه العقلاني الصرف، طبقاً للسّائد والمُتعارَف. فيما يختزل كل ذلك بالقول: «علمني «أندريه بروتون» أن أترك العدسة تُنَقِّب بين أنقاض اللّاوعي والصُّدفة».

اللَّحْظةُ الحَاسمَة

بطريقةٍ أو بأخرى، تقاطعت هذه المفاهيم على فَوْهَة الكاميرا، لتتمثل في وَمْضات وخلفيات وظلال وأجساد هاربة تعكسها صُور «كارتييه بريسون» الذي أصرَّ على فتح عدسته المُتطلعة باستمرار، في العلن، كما في الخفاء عند الضرورة، في اتجاه استكناه حركة الناس وأحوال الشوارع والزقاق والفضاءات المفتوحة بعيداً عن برودة الأستوديوهات والإضاءة الاصطناعية حينها. كما لم يمنعه ذلك من الاشتغال بمرجعية بصرية يقِظَة لواقع الشخوص والحواضر والأجواء والأحداث التي ظلَّ يلتقطها بنزقية فائقة، مانحاً إياها لمسته التعبيرية التي يستقيها من التمركز في زاوية النظر المُلائمة، ومن التأطير السَّلِس الذي لا يخلو من دقة ذهنية وحدسية تعمل على تكثيف التعبير واستنبات بذرة الخيال التي تنمو وتتحول مع مسارات النظر والتملي لدى المُتلقي. وهو المَسْلك الإنتاجي الذي بات يستند إلى مفهومه المنيع، «اللحظة الحاسمة - L'instant dé- cisif»، الذي تَبَنَّته فوتوغرافيا الروبورتاج على الصعيد العالمي.

شكَّل مفهوم اللحظة الحاسمة خط تحرير كارتييه بريسون البصري: «لم يكن شغفي أبداً هو الفُوتوغرافيا في حدِّ ذاتها، وإنما الإمكانية التي يوفرها نسيان الذات لتسجيل العاطفة التي يمتلكها الموضوع وجمال الشكل في جزءٍ من الثانية، أي الهندسة التي يوقظها ما هو مُتاح» (1994). إن الفُوتوغرافي، من خلال كاميراته، بوصفها أداةً عفوية وحدس، يلتقط عاطفة هذا الزمكان الذي يعطي إمكانية تَوَقُّع، تَخَيُّل ما سيحدث بعد ذلك، إذ لا تقتصر الفكرة على اللّحاق باللحظة التي يقع فيها الحدث فحسب، بل تتمثل بالأحرى في اكتشاف ما يسبقه، الحدث في الأصل، الحدث المُحتَمل، كما لو أن الفُوتوغرافي كان لديه الحدس اللّاواعي لمثل هذا الحدوث، ومن ثمَّة يوضح «كارتييه بريسون»: «إذا أردنا، ليس لدينا شيء، ينبغي ألّا نُريد، يجب أن نكون مُتاحين ومُتَقَبِّلين»، ولذلك تختلط الصِدفة بحساسية الفُوتوغرافي البَدَهِيَّة، الذي يلتقط لحظة، حاملاً لمشاعر قوية، وبالتالي يصبح مؤلِّفاً لحادث شعري[1].



عَيْنُ القَرْن

بصم «كارتييه بريسون» القرن العشرين بفرادة صوره التي استقت جماليتها وديمومة عنفوانها من رؤيته الفُوتوغرافية التي تُوَحِّد العقل والعين والقلب، الرؤية التي واكبت عن كثب أهم المُنعطفات والتطوُّرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفها القرن العشرون في مختلف البلدان والأصقاع. حتى أنه تطوَّع في الجيش الفرنسي برتبة عريف في وحدة التصوير والأفلام، إبان إعلان الحرب العالمية الثانية، وتمَّ اعتقاله في معسكر السجناء في «وورتيمبرغ» (35 شهراً)، بعد احتلال النازيين لفرنسا، وعند عودته بهُوية مزيَّفة، عمل كفُوتوغرافي تجاري ضمن عمله مع قوات المُقاومة، مما شكَّل لديه فرصة لتجربة جديدة. وقبل ذلك، حين كان يعمل في صحيفة «هذا المساء» (Ce Soir)، تمَّ تكليفه بتغطية حفل تتويج الملك «جورج السادس» في بريطانيا، غير أنه ترك مراسم التتويج وراء ظهره، واضعاً شريحة العُمَّال (المُحْتَفلين) نصب عدسته في «بريتونز»، ولم يكن ذلك بغريب على رائد فوتوغرافيا الصحافة الذي عُرِفَ بـ«عَيْنِ القرن»؛ اللقب الذي أطلقه عليه الصحافي «بيير أسولين Pierre Assouline».

نشر «كارتييه بريسون» أول ألبوماته في 1952، فيما أسَّس وكالة «ماغنوم فوتو Magnum Photos» مع «روبرت كابا» و«جورج رودجر» و«ديفيد سيمور» في عام (1947) بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وهكذا، عمل على إغناء الثقافة البصرية العالمية، ونجح في تكريس تأثيره الإيجابي في تاريخ الفُوتوغرافيا الحديثة، من خلال حفر إحساسه الداخلي على حافة عدسته، مصرًّا على مَحْو كل الفروق بين الفنّ والحياة، وبين الطموح والحرّية التي مكَّنته من تحويل الفُوتوغرافيا الصحافية من فعل توثيقي صرف إلى مستودع حي مفعَم بالشعرية. ■ **بنيونس عميروش**

هامش:

1- «Qu'est-ce que l'instant décisif en photographie», Billet- L'histoire de la photographie, Avril 2020.

غُشماءُ السرد

نحن نُحذِّرُ من توالد «غُشماء» السرد في الأدب، وتلك ظاهرة لا نتمنَّى تواصلها، لأنّ اللّغة العربيّة «ولَّادةُ» عُظماءَ في عالم السرد، وأن «الخُدّج»، لن يخرجوا أبداً من «الحاضنة» ولن يكبروا، ما لم ينتبهوا لأنفسهم، ويسلكوا الطريق الصحيحةَ في الكتابة السردية، والإلمام بخصائصها، ولعلّنا هنا، نرفعُ رايةَ العتبِ عن بعض دور النشر، خصوصاً في منطقة الخليج العربيّ، والتي تُشجّع هؤلاء «الغُشماء» على الإمعانِ في غَيِّهم.


أحمد عبدالملك

يطوفُ بنا الدكتور عبدالله إبراهيم في متنهِ القيّم (أعراف الكتابة السردية)، في عوالمَ مثيرةٍ ملتصقةٍ بالسرد، بدءاً من تشكُّل الرواية الحديثة في القرن التاسع عشر، بمقولة (ميلان كونديرا)، بأن الرواية تتألّف من «مشاهدَ موصوفةٍ بدقة مع ديكورها، وحوارها، وحدثها، وكل ما ليس مرتبطاً بهذا التسلسل للمشاهِد، وكلّ ما ليس مشهداً يُحسُّ، يُعتَبر كأنه ثانوي، إنْ لم يكن زائداً»[1]، مروراً بأساطين السرد: مِن بلزاك، إلى ستندال، إلى كافكا، إلى جويس، وغيرهم.

ويتناول الكتابُ مواضيعَ دقيقةً جداً في عالم السرد، مثل: تجارب الروائيين العالميين، وطقوس الكتابة السردية، والفصاحة السردية، والقراءة الطريّة، والتحذير من «غُشماء السرد»، وهذا الموضوع الأخير هو موضوع مقالنا هذا، في ظلّ فوضى السرد، التي تصبغ الحراك الثقافيّ في بعض مناطق العالم العربيّ. وهي خاتمة الكتاب، الذي يقع في (440) صفحة، والذي يجدرُ بأي مُتعاملٍ مع السرد أن يقرأه ويدرك مقاصده. يقول د. عبدالله إبراهيم:

«قصدتُ إلى استخدام عبارة «غشماء السرد» قصداً، وأعني بهم أولئك الجاهلين بأمور الكتابة من وظيفة، وطريقة، وغاية، وأسلوب، والذين يأتونها بلا دراية، ولا ذوق، ولا خبرة، ويعارضون الفطنة، ويُسفِّهونَ رفعة القول الأدبي، ويحطّون من قيمته، ويُطلقون الأحكامَ الخاطئة، وشريعتهم في كل ذلك الجهل، والاختيال، والغطرسة، والادّعاء، وظنّي أن نسبتهم في المُجتمع الأدبي أكبر بكثير من نسبة العارفين و المُحنكين، والحاذقين»[2].

ماذا يفعل بنا «غُشماءُ السرد»؟

إنهم يحلمون داخلَ غرفٍ مُظلمة، ويتخيَّلون أنفسَهم فوق المنصّات، تُلتقطُ لهم الصور الصحافية والتليفزيونية، ويعتقدون -وَهْمَاً- أنهم وصلوا مرتبةَ الأدباء الحقيقيين، وبذلك لا بُدَّ وأن تكون صورَهم في الإطار.

«غُشماءُ السرد» يعيشون وَهْمَ الكتابة، والانتشار، والبروز، دون أن يمتلكوا أدوات السرد الأساسية؛ بعيداً عمّا أشار إليه الكاتِب في مقولة (ميلان كونديرا)، آنفة الذكر.

فكاتِب الرواية إن لم يستطع تحديدَ المشاهِدِ التي يُحرّك فيها شخوصه، والذي يعجز عن الوصف الدقيق للأماكن والأزمنة التي ترد في عمله، ولا يدرك متى يستخدم السرد، ومتى يستخدم الحوار، ولا يعيّ دور المُساعدات السردية في تجميل النص وإثارة دهشة القارئ ومتعته، فإنه لن يُثير تلك الدهشة، وسيكون عمله تسطيحاً لحادثة أو تقريراً عن وضعٍ اجتماعيّ أو إنسانيّ.

بعضُ كُتَّاب السرد ينضمونَ إلى فرقة «الغُشماء» عندما لا يقرأون لكبار الروائيين العالميين، وعندما لا يستطيعون تحديد ماذا هُم يكتبون؟ ولماذا هُم يكتبون؟ وأثر الكتابة على القارئ.



نعـم، هنالـك (اختيال، وغطرسـة، وادّعاء) لا يمكـنٍ تبريرهُ، فيمـا يختـص بعمـل هـؤلاء «الغُشـماء»، الذيـن لا يفكّـرون إلّا بصورِهـم فـي الإطـار، ويكتبـون روايـات بـلا قيمـة وبـلا هـدف، ولا يفكّـرون -لحظـة- فـي أثـر مـا يكتبـون ولا ماهيـة الكتابـة، فـي مخالفتهـا للمضاميـن العلميـة الأساسية للكتابـة الروائية!

والروائـي الـذي لا يمتلـك مسـاحةً مـن سـعة الخيـال، تؤهلهُ للكتابـة الروائيـة الناجحـة، ولا يسـعى نحـو تدريـب عقلـه علـى حُسـن اختيـار الخيـال، لا يمكـن أن ينجـح فـي الكتابـة، مهمـا حـاول «خـداع» وسـائل الإعـلام وبعـض الصحافييـن الذيـن يتحلقـون حولـه فـي منصّـات توقيـع الكتـب، والتـي أصبحـت موضـةً فـي كل محفـل.

والروائـي الـذي لا يمتلـك الذائقـةَ الجماليـة، ويعـي أثرَهـا فـي العمـل السـردي، لـن يُقـدّم للقـارئ سـوى منشـور أصـمّ خـارج عـن الدائـرة الجماليـة، وهـذا مـا لاحظنـاهُ فـي العديـد مـن الأعمـال، التـي جـاءت عـن رغبـةٍ «جامحـةٍ» لـدى الكاتـب الـذي لا يقـوى علـى الكتابـة الناجحـة، ويريـدُ «ادّعـاءَ» الكتابة، دون وعـي، بـأن هـذا «الادعـاء» سـوف يجعلـه بعيـداً عـن الهدف الـذي سـعى إليـه، وإنْ وصلَ إلى عدسـات الإعلام، أو حسـابات أدوات التواصـل، أو إلـى «أحضـان» الفاشنسـتات!.

والروائـي الـذي «يتعكّـزُ» فـي صياغـة جُملـه، أو عبـارة، ولا يمتلـك الخلفيـة المعرفيـة، لمـا يطرحـهُ مـن موضوعـات، وتتسـرَّب منـه عبـاراتٌ باللهجـة العاميـة، التـي تشـوّهُ النـصَّ، كونـه غيـر قـادرٍ علـى التوليـف الصحيـح اللّغة، البليـغ العبارة، فجديـرٌ بـه البحـثُ عـن وسـيلة أخـرى، غيـر الكتابـة، فلربمـا ينجـحُ فيهـا.

والروائـي الـذي لا يقـرأ الكتـب التـي تُقـوِّمُ أداءهُ وحالتـه الكتابيـة، ولا يسـمع آراءَ ونصائـحَ مَـنْ سـبقوه، سـيظلُّ علـى «غشـامته»، ووَهْمـهِ، وخيـلاء نفسـه، وقـد يمـلّ الكتابـة -بعـد حيـن- فيعـرف أنه قضى مسـاحةً من عُمرهِ، في المكان الخطأ.

والروائـي الـذي لا يقصـد المُؤهّليـن لنقد عمله، ويتهرَّب من أي عالـم بالسـرد، ولا يسـتطيع الدفـاع عـن عملـه، سـوف يظـل يُكـرِّر أخَّطـاءَهُ، ويُعيـدُ تلـك القوالـب المهـزوزة و«المغصوبة»، البعيـدة كل البُعـد عـن جماليـات السـرد، وفصاحـة المعنـى، ودهشـة المواقف.

نحـن نُحـذِّرُ مـن توالـد «غُشـماء» السـرد فـي الأدب، وتلـك ظاهـرة لا نتمنّـى تواصلهـا، لأنّ اللّغـة العربيّـة «ولّادةُ» عُظمـاءَ فـي عالـم السـرد، وأن «الخُـدّج»، لـن يخرجـوا أبـداً مـن «الحاضنـة» ولـن يكبـروا، مـا لـم ينتبهـوا لأنفسـهم، ويسـلكوا الطريـق الصحيحةَ فـي الكتابة السـردية، والإلمام بخصائصها، ولعلّنـا هنـا، نرفـعُ رايـةَ العتـب عـن بعض دور النشـر، خصوصاً فـي منطقـة الخليـج العربـيّ، والتي تُشـجِّع هؤلاء «الغُشـماء» علـى الإمعـانِ فـي غَيِّهـم.

هوامش:

1) عبداللـه إبراهيـم، أعـراف الكتابـة السـردية، المُؤسسـة العربيّـة للدراسـات والنشـر، بيـروت، 2019، ص 12.

2) المصدر السابق، ص 411 - 412.

نور الدّين صمّود

حارس الأوزان الخليليّة

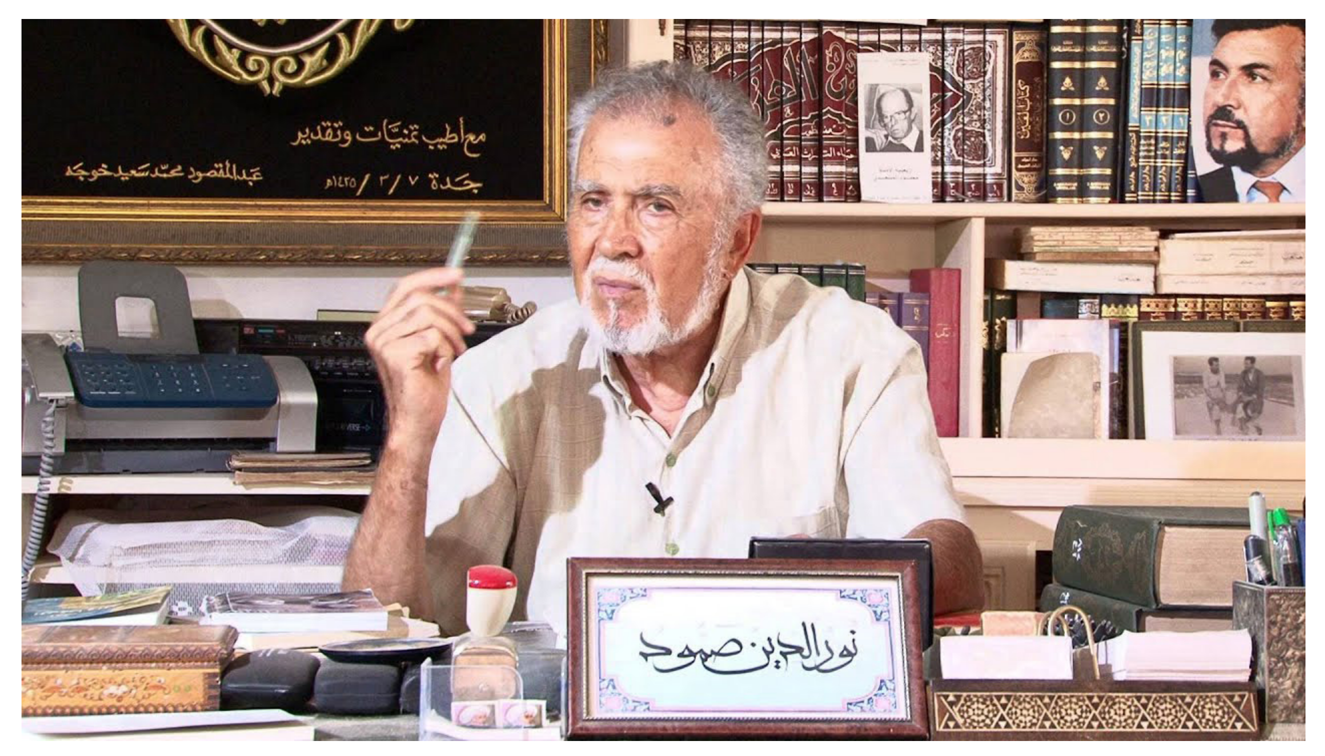
عن عمر ناهز التسعين عاماً، رحل الشاعر وعالِم العروض، صاحب المعرفة الواسعة بالشعر القديم: دواوين، ومرويّات، ومعارضات؛ الدكتور نور الدّين صمّود، في 11 يناير/كانون الثاني من العام الجاري، ويُعَدّ أحد أبرز شعراء تونس في القرن العشرين؛ جيل ما بعد أبي القاسم الشابّي (ت 1934م)، من أولئك الذين أرادوا التجديد في المضامين والرؤى، انطلاقاً من التزام بالسنن الشعرية العربية المرجعيّة، ممثّلةً في العروض والأوزان الخليلية، ومن جهة أسلوب الكتابة، وبلاغة بناء الصور الشعريّة، وفصاحة العبارة.

التقى، في تجربة الشاعر نور الدين صمّود، قرض الشعر وفق سننه الأولى، بتعليم أصول قول الشعر، وحذق صنعته، وبيان خصائص أوزانه وموسيقاه، من خلال اهتمامه الواسع ببسط علم العروض، وبيان مقوّمات أوزان الشعر العربي، والخصائص الفنيّة لتفعيلات كلّ بحر من بحوره. ونما لديه ذلك، ليغدو دافعاً إلى التأليف في علم العروض وموسيقى الشعر العربي القديم، وهو ما تجسّم في كتابَيْن، غدا كلاهما من مراجع دراسة موسيقى الشعر العربي، وتدريس عروضه: الأوّل هو «العروض المختصر» الذّي صدر، لأوّل مرّة، في تونس، عام (1972م)، ثم أردفه -لاحقاً- بكتاب آخر هو «تبسيط العروض». وقد ذاع صيت مصنّفه «العروض المختصر»، مشرقاً ومغرباً، إذ طُبع خمس عشرة مرّة، وأدرجت مادّته المعرفية في مقرّرات الدراسة، من الإعدادي والثانوي إلى التعليم الجامعي العالي، وهو تأليف جامع بين النظري والتطبيقي، بين بسط القاعدة والإتيان بما يناسبها من الأبيات والمقاطع الشعرية الدّالة. هنا، تجدر الإشارة إلى أنّ نور الدّين صمّود يعدّ ذاكرة للشعر العربي وفنون صناعته، بامتياز، فهو يكاد يحفظ كلّ المدوّنات والقصائد القديمة والكلاسيكية التي كتبت إلى حدود منتصف القرن العشرين، تقريباً، وله دراية بأغلب المعارضات الشعرية وفنون صناعتها، من جهة أوزانها وموسيقاها، يحفظها ويقصّ عليك، مشافهةً، مقام قولها أو سياق كتابتها، ويكاد يُجمع أهل الاختصاص على أنّه ما إن يسمع البيت الشعري حتى يذكر لك وزنه ورويّه، ويصف لك خصائص زحافه وعلله، وتوجد تسجيلات إذاعية ضمن برامج أدبيّة وثقافيّة، مدوّنة في هذا الغرض.

لقد كتب نور الدّين صمّود أغلب أشعاره على النمط العمودي، أو ضمن قالب «قصيد البيت»، بحسب عبارة الشاعر الناقد منصف الوهايبي، وفق رؤية فكرية لا تعارض نسق الحداثة وسيرورة التقدّم، بل تتحمّس للتجديد وللقيم الحديثة في الفكر والحياة، لكنها ظلّت منشدّة إلى جماليّة بناء معمار القصيد الشعري القديم، تؤثر موسيقى العروض ونظام التفعيلات والأوزان الخليلية، فجاءت أكثر إبداعاته وفيّة لقانون ديوان العرب وقواعده العروضية الإيقاعية واللُّغوية البلاغية في النظم، وجودة السبك، وحسن الصياغة والتصوير للمعاني والمشاعر. ويلوح ذلك بيّناً في أكثر قصائده وفي دواوينه الأولى، مثل؛ «رحلة في العبير» الصادر سنة (1969م)، و«أغنيات عربية» (1980م)، و«نور على نور» (1986م)، وفي أعمال شعرية أخرى ذاع صيتها، مثل القصيد الذي فاز بجائزة أحسن نشيد وطني تليفزيوني عام (1976م). أو قصيدته الشهيرة التي قالها في مدح كوكب الشرق أم كلثوم وتصوير روعة أدائها، وقد وسم نصّها بـ«سحر مغنّية»، هكذا، تراه يتقيّد بالوزن، حتّى وإن رام التجديد، ولعلّ ذلك بدا واضحاً منذ تأليفه لقصيد «حبيبتي زنجية»، الذي غدا أغنية لحّنها الفنّان علي الرياحي، وأدّاها عام (1970م).

وهنا، تجدر الإشارة إلى أنّ صمّود، درس، بعد إتمام مرحلة الثانوية، بجامع الزيتونة المعمور، في كلّية الآداب القاهرة، ونال- لاحقاً- شهادة الإجازة في الآداب العربية من الجامعة اللبنانية، عام (1959م). ورغم مواكبته، عن قرب، لظهور تيّارات الحداثة في مجال الشعر العربي، لم يستسغ الانصهار كلّيّاً في تجربة شعر الحداثة، ولم يرَ، رغم اهتمامه بقضايا عصره، وإعجابه بموجات تجديد كتابة الشعر مبنًى ومعنًى، أن يتخلّى عن النظام العروضي والإيقاعي لشكل القصيد العربي المرجعي، إذ كان يرى جمالية البناء العروضي متناغمة في عمق تكوينها مع جمالية اللّغة العربية في ثراء معجمها وفي مقوّمات بيانها، التي نجدها مبثوثةً في شتّى مصادر الإبداع والفنّ والمعرفة ممّا دوّنت هذه اللغة.

لقد واكب صمّود، عن كثب، منذ أواخر الخمسينيات، ظهور تجربة «مجلّة شعر» ببيروت، مع شعراء منظّرين مثل يوسف الخال، وخليل حاوي، وأدونيس.. وهي التجربة التي كان مدار مشروعها على توسيع آفاق حداثة الشعر العربي،



والدعوة إلى تجديد فنّ إبداعه وكتابته، مبنًى ومعنًى ولغةً وموسيقى، في بيروت، وشهد انبجاس تجارب أخرى في حداثة كتابة القصيد، في مصر، مع صلاح عبد الصبور، وفي العراق مع البياتي، وكان قارئاً جيّداً لنزار قبّاني، معجباً بأشعاره، لكنّه -وهو المشبع بالشعر القديم، والمعجب حدّ الافتتان بأبي القاسم الشابّي وأحمد شوقي- ظلّ يطلّ على تجارب الحداثة، يحاكي تيمات موضوعاتها، ويتفاعل مع رؤى روّادها للعالم وللوجود وللإنسان، دون أن يتجاوز الإطار المرجعي للشكل القديم وزناً وموسيقى، حتّى وإن أطلق عليه بعضهم، مثل الشاعر الناقد محمّد الغزّي، صفةَ «شاعر الرومنطيقية الجديدة في تونس»، لميله وأترابه من شعراء جيله، مثل؛ جعفر ماجد، وأحمد اللغماني، وزبيدة بشير، إلى مواصلة نهج الشابي والتغنّي بجمال الطبيعة، ورصد أثر ذلك في الذّات، واتّخاذ ذلك منطلقاً لتصوير المشاعر والأحاسيس، عبر لغة تسعى أن تكون لغة شاعرية، ترهف السمع إلى أعماق الوجدان، وتتطلّع إلى أن تفتح بمدارات القصيدة، على قضايا عصرها، وتنخرط في محاورة إشكالات الأسئلة الجديدة حول المعنى والمصير والتحرّر والهويّة، كلّ ذلك عبر تناغم مع نظام البنية التقليدية القديمة في العروض والموسيقى، يسعى أن يستأنف جمالية القصيدة العربية القديمة، واستعادة مجدها من داخل خيمة الأصالة، ومن عمق بنى التراث؛ لذلك بدا البحتري وأبو تمّام والمتنبّي وابن زيدون أقرب إلى صمّود، يحاكي قصائدهم، ويستلهم منهم، ويشيّد معمار قصيدته على شاكلة أشعارهم، ويرى، في الانقطاع عنهم أو تجاوزهم، عجزاً عن الإبداع والإفصاح شعراً، لذا كان يردّد قائلاً، بخصوص دعاة تجاوز التراث الشعري أسلوب لغة وبنية إيقاعية: «عجزوا عن التعبير فطالبوا بالتغيير».

وهكذا، ظلّت متعة الإقامة في بيت الشعر العربي القديم ونظام قوله وإنشاده، قائمة إلى حدٍّ، ظهرت معه الحاجة إلى الانخراط في أجواء كتابة الشعر القديم، والانصهار في مناخات السنن الشعرية القديمة، حيث سعى صمّود إلى مواصلة تقليد إبداع المعارضات الشعرية، وفي سياق ذلك كانت معارضته لمعلّقة امرئ القيس بقصيد يتغنّى فيه ببرج مدينة قليبية، شرق العاصمة تونس، طالعه:

ألا فاحفظوا ذكرى (حبيب ومنزل) / بمسقط رأسي لا (الدخول فحومل)

وأنتم هنا في جنب حصن مُشيّد / يلوح على بعد، كأعظم هيكل

فأهلاً بكم في (ترس تونسنا) التي / على رأس إفريقيا تلوح كمشعل

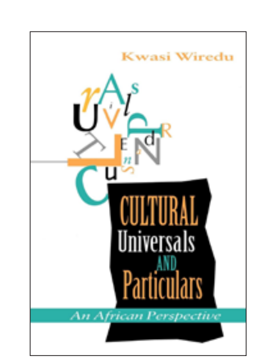
وقد بلغ به الوفاء للبحور الخليلية وللشعر العربي الأصيل، أن أنشأ، منذ عام (1997م)، فضاءَ نادٍ أدبيّ، أطلق عليه اسم (الخليل)، زوّده بمكتبة ثريّة، أراده خاصّاً بفنّ قَرْض الشعر، هذا بعد أن عُهد له، من قبل، عام (1980م)، إدارة مجلّة «الشعر» التي بعثتها وزارة الثقافة التونسية، وترأس تحريرها الشاعر يوسف رزوقة.

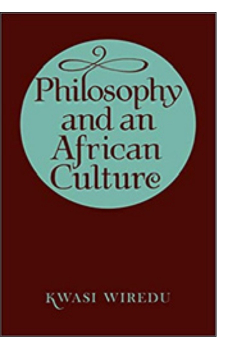
ولم يقتصر وفاء صمّود للسنن الشعرية المرجعية العربية، في الإيقاع، وصيغ القول والإنشاد، على جانب الإبداع وكتابة القصيد، وعلى مستوى الاهتمام بعلم العروض وبحور الوزن، فحسب، بل كان لذلك الانهمام المعرفي الإبداعي حضور لافت في أعماله الأكاديميّة، وعلى الأخصّ في أطروحته «تأثير القرآن في شعر المخضرمين»، التي أنجزها بجامعة الزيتونة، بإشراف الشيخ الشاذلي النيفر، حين دافع عن استمرار السنن الشعريّة المرجعيّة، مبيّناً كيف أنّ الالتزام بالوزن ظلّ سمة بارزة تطبع أعمال الشعراء العرب الروّاد من العصر الجاهلي إلى المولّدين فالمجدّدين، ومع جماعة الإحياء والتجديد، والديوان، إلى الزمن الحاضر. وهو ما ظلّ يدافع عنه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، كما هو الشأن في كتابه «دراسات في نقد الشعر»، وفي أكثر مقالاته المنشورة، هنا وهناك. ■ **محمّد الكحلاوي**

كواسي ويريدو:

في مواجهة الاستعمار المفاهيمي

عن عمر يناهز التسعين عاماً تُوفي في يناير الماضي كواسي ويريدو، (Kwasi Wiredu) المُفكِّر الغاني المُتخصّص في المنطق ونظرية المعرفة والفلسفة التحليلية وأحد أهم الفلاسفة الأفارقة. وقد تميَّز بشكلٍ خاص بإحياء الفكر الإفريقي المُعاصِر في السبعينيات وحتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. ووفقاً لصاحب «المُسلَّمات الثقافيّة والخصوصيات: منظور إفريقي»، فإنّ التراكيب اللّغويّة «تؤثر» في طرق تصوُّرنا للواقع. لذلك، فإنّ الإفريقي الذي يعبِّر عن نفسه بعد فترة الاستقلال، تفكيراً وكتابة باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية، لغات المُستعمِر السابق، هو بالضرورة غير محايد.





كان لكواسي ويريدو حضورٌ مركزيٌّ في مجال الفلسفة بفضل كتابين مهمّين للغاية - «الفلسفة والثقافة الإفريقية»، و«المُسلَّمات الثقافيّة والخصوصيات». شكَّل بمعيّة ثُلّة من المُعاصِرين المُهمّين ما يُعرَف بالمدرسة العالمية للفلسفة الإفريقية. وكان من بينهم بولين ج. هاونتوندجي في بنين، وهنري أوروكا أوديرا في كينيا، وبيتر أو. بودونرين في نيجيريا. عمل هؤلاء الكَوْنيّون على تأسيس تقاليد فلسفية حديثة في القارة - بعيداً عن مبادئ الفلسفة الإثنية. مع الالتزام بأشدّ معايير الصرامة في الفلسفة. وبشكل جماعي، كان لهم تأثيرٌ كبيرٌ على أجزاء من القارة والعَالَم ككل.

في الواقع، ما كان لأي منهج للفلسفة الإفريقية أن يؤخذ على محمل الجد لو لم يجمع كلّ هؤلاء الفلاسفة. وداخل هذه المجموعة المُتميِّزة، غالباً ما يُنظر إلى كواسي ويريدو كرائد ومؤسّس، وهي وجهة نظر يشاركها هاونتوندجي نفسه.

كتاباته جديرة بالمُلاحَظة من حيث الدقة والأسلوب، بعيداً عن التعقيد الأكاديمي. سواء في تعامله مع مفاهيم مثل الحقيقة أو العقل أو اللّغة أو الديموقراطية من منظور وطنه الأصلي (غانا)، أو فروع أخرى للفلسفة مثل المنطق والميتافيزيقيا، وقد كان منارة للذكاء المفاهيمي والوضوح. وهو ما رسّخ سمعته كشخصية مرموقة في الفلسفة الحديثة.

أكاديمي جامع

درس كواسي ويريدو الفلسفة في البداية عام (1952) في الكلية الجامعية في «غولد كوست»، أو غانا حالياً، ثمَّ التحق بجامعة أكسفورد وحصل على درجة الماجستير. في أكسفورد، أنهى أطروحة بعنوان «المعرفة والحقيقة والعقل» بإشراف جيلبرت رايل، الفيلسوف التحليلي والمعروف عالمياً.

في ذلك الوقت، كان معظم العلماء منشغلين بفلسفة اللّغة. كان هناك ضغطٌ على كواسي ويريدو لعدم الخروج عن ذلك التخصّص. لكنه رفض أن يُصنَّف على أنه مجرد فيلسوف تحليلي، واعتبر نفسه أكثر التزاماً «بالمنهجية الجينية» كما طوَّرها جون ديوي، البراغماتي الأميركي.

عاد كواسي ويريدو إلى جامعة غانا، حيث قام بالتدريس لعدّة سنوات وأصبح أستاذاً متفرِّغاً. بدأ النشر في وقتٍ متأخر نسبياً في حياته المهنية، لكن مجموعة اهتماماته البحثية الثرية قد عوَّضت عن الوقت الضائع من حيث الثراء والتنوُّع.

نجح كواسي ويريدو في صياغة النهج

بسرعة وأصبحت تخصُّصا عالمياً عملاقاً. كما شكّلت أفكاره مصباحاً سمح للأفارقة بالنظر في مستنقع الاستعمار وغموض الحداثة.

تأثير النحو على الفكر

عبر تخصّصه في المنطق ونظرية المعرفة والفلسفة التحليلية، سعى كواسي ويريدو إلى فهم تأثير تراكيب الجمل في مختلف اللّغات على فكر الشعوب، تماشياً مع منهج برتراند راسل. وفقاً للفيلسوف الغاني، فإنّ التراكيب اللّغويّة «تؤثّر» في طرق تصوُّرنا للواقع. لذلك، فإنّ الإفريقي الذي يعبِّر عن نفسه بعد فترة الاستقلال، تفكيراً وكتابة باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية، لغات المُستعمِر السابق، هو بالضرورة غير محايد.

ومن خلال العديد من المقالات، بالإضافة إلى كتابه «المُسلّمات الثقافيّة والخصوصيات: منظور إفريقي» (1996)، يكون كواسي ويريدو قد أظهر، رغم التحيُّز الاستعماري الراسخ في عصره، أن اللّغات الإفريقية يمكن أن تكون لغات فلسفية وبأنه من المفيد -إنْ لم يكن من الضروري دائماً- «استغلال أنماط المفاهيم الأصلية». كان كواسي ويريدو حريصاً على إنتاج فكر يتكيَّف مع الأزمنة المُعاصِرة وواقع إفريقي بعيداً عن الاعتماد على التراث الغربي دون تفكير نقدي.

الجمع بين العالمية والنسبية

عمل كواسي ويريدو مع شريكه الفيلسوف الكيني هنري أوديرا أوروكا (1944 - 1995)، الذي ناقش معه بانتظام وبشكل مطوَّل واقع الفلسفة وطبيعتها العلمية وممارساتها الإفريقية التقليدية والمُشكلات الميتافيزيقية والمنطق أو الحقيقة، على توسيع أسلوب التفكير الفلسفي من أجل إخراجها من التصوُّر الذي يعتمد الفلسفة الموروثة عن اليونانيين مقياساً وحيداً. وعلى امتداد مسيرته المهنية سعى إلى التوفيق بين العالمية والنسبية وتهيئة الظروف للحوار بين الثقافات عبر تحديد المُسلّمات الثقافيّة التي تدعم وحدة الإنسانية.

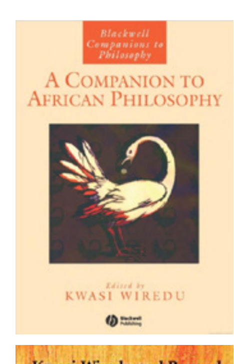
في كتابه «دليل الفلسفة الإفريقية» (2004)، عمل كواسي على تعزيز حضور جميع فلسفات القارة وإعطاء الفلسفة الإفريقية عمقها الراسخ، بدمج التراث الإسلامي والإثيوبي والمصري، واليوناني الروماني. والتذكير بأن أوريجانوس أو القديس أوغسطين أو أفلوطين، على سبيل المثال، الذين يرتبطون عادةً بفلسفة العصور القديمة الأوروبية، هم أفارقة بالأساس. وبأن إفريقيا لم تعش أبداً في فراغ، وكانت دائماً جزءاً من البشرية.

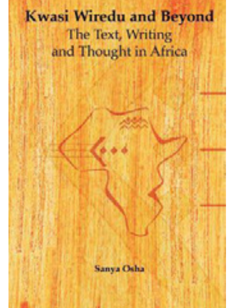
لم يكن كواسي ويريدو من دُعاة نظرية المركزية الإفريقية Afrocentrism، التي تدعو إلى استبدال الفلسفة الغربية بفلسفة مختلفة تماماً، إفريقية بالكامل، بل كان يسعى إلى التوليف بين الحداثة الأوروبية والثقافة الإفريقية التقليدية. في صميم الفلسفة يجب أن تُسمَع الأصوات الإفريقية المُكمَّمة خلال عقود من الاستعمار. وأنْ تعمل الفلسفة من الداخل لكي تثري نفسها. ■ **مروى بن مسعود**

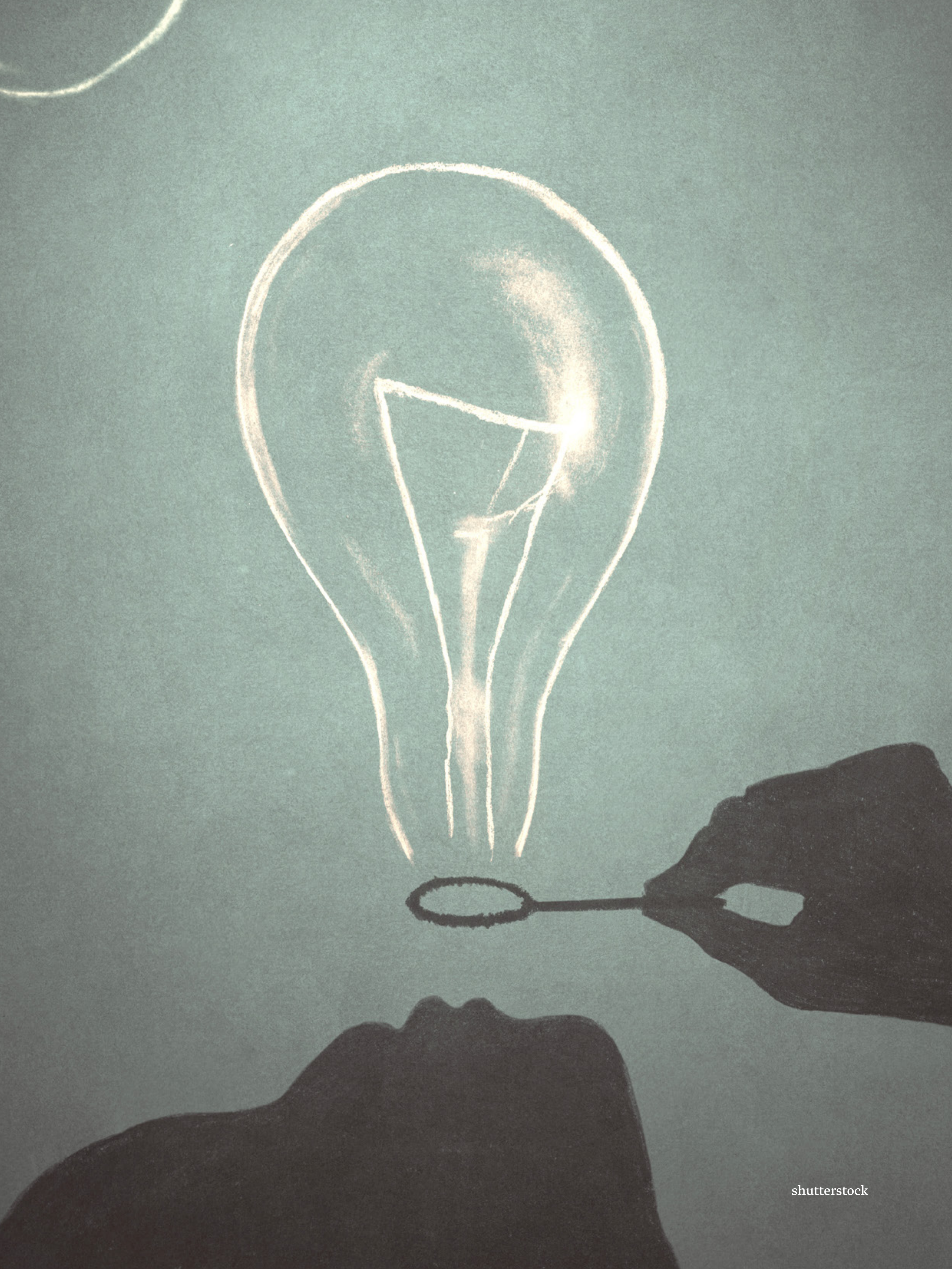


الأكثر تأثيراً في الفلسفة الإفريقية الحديثة، أو ما يُعرَف بـ «إنهاء الاستعمار المفاهيمي». من خلال العمل على وضع حدٍّ للاستعمار المفاهيمي، وحاول الفيلسوف معالجة معضلات الحداثة، من ناحيةٍ، والصراعات المتأصلة في الوعي الإفريقي، من ناحيةٍ أخرى. في حدِّ ذاته، بدا هذا المشروع بسيطاً جداً، لكن من الواضح أنه لم يكن كذلك، لأنه استلزم بناء أسس فلسفية جديدة لإفريقيا.

بأسلوبه الواضح كالمُعتاد، سعى كواسي ويريدو إلى إعادة تقييم المفاهيم الفلسفية الغربية ضمن الأطر اللّغويّة والمفاهيمية لـ «شعب أكان (غانا)». كانت نيته تحقيق قدر أكبر من الوضوح الفلسفي والأهمية الفكرية. وكانت النتائج التي توصل إليها رائدة. اعتمد العديد من الفلاسفة الأفارقة منهجه في سياقاتهم العرقية والوطنية المُتنوِّعة. وعلى امتداد مسيرة مهنية طويلة ومنتجة، رسَّخ كواسي ويريدو تقاليد جديدة نمت







shutterstock

الطفل الذي لا يريد أن يكبر

يرغب كل الآباء في إقامة توازن بين النمو والاستقلالية والنجاح لطفلهم. لكن هل فعلاً نساعد الأطفال عبر محاولة فعل كل شيء على النحو الصحيح؟

بعد حصوله على شهادة الثانوية، قرَّر «إميل» (ذو الثمانية عشر ربيعاً) دراسة الحقوق في المدينة الكبيرة القريبة منه لكي يُصبح محامياً. تُحدِّثه جدته قائلةً: «أنتَ سعيد عزيزي بالشعور بأنك كبرت». ويردُّ عليها «إميل» قائلاً: «كلا، فليست لديّ أي رغبة في ولوج عالم الكبار، والاضطرار لحرمان نفسي من هواياتي المُفضَّلة، وتدبُّر أموري لوحدي». تنظر إليه أمه من جهتها بابتسامة وعلى محياها ترتسم علامات الرضا والقلق في آن واحد، فهي أيضاً لا ترغب في أن يُغادر ابنها حضنها.

تتغيَّر الأزمنة وتتبدَّل، فخلال الخمسين سنة المُنصرمة، حدثت تغيُّرات اجتماعية وعائلية واسعة النطاق. وفي هذا السياق، بات النمو اليوم مختلفاً كثيراً عن التصوُّر الذي كانت تحمله جدة «إميل»، إذ إنه كان يُمثل بالنسبة لها التحرُّر والهروب من رقابة أبوية مفرطة تُؤطرها قواعد صارمة، ليتسنى لها في الآخر أخذ زمام حياتها الخاصة.

غير أنه مثل جميع أطفال الجيل الحديث، فإن «إميل» طفل تسيطر عليه الرغبات، وُلِدَ في مجتمع وضع الأطفال في صلب اهتمامات العائلة. وبحكم أن إنجاب الأطفال أصبح شيئاً نادراً وثميناً نظراً لانخفاض معدل الخصوبة، فإنّ جميع الآباء يريدون الأفضل لأطفالهم، أي نموهم واستقلاليتهم ونجاحهم في آنٍ واحد. إلّا أن هذه الأهداف لا تتفق معاً دائماً، وتجعل من التربية مصدر قلق حقيقي بالنسبة للعديد من الآباء، إذ بينما يحاولون جلب أقصى ما يمكنهم من السعادة لأطفالهم، فإنهم يشعرون كذلك بالقلق إزاء استمرارية الانغماس في الملذات عندما يصبحون راشدين وإزاء قدرتهم على إثبات أنفسهم داخل مجتمعات يتضح فيها المُستقبل أكثر فأكثر بأنه غامض، بما أن التحوُّلات التكنولوجية والسوسيوسياسية، وحتى الأنثروبولوجية أصبحت سريعة وغير متوقعة.

النمو أو الأبوية المُفرطة؟

لقد سلَّط علماء الاجتماع منذ زمن بعيد الضوء على تطوُّر الأسر المُعاصِرة، فكما شدَّد عليه «مارسيل كوشيه»[1]، فإننا نلاحظ ابتعاداً عن النموذج السلطوي على حساب الديموقراطية العائلية ومبدأ المُوافقة الحرّة، حيث إن قواعد السلطة الهرمية التقليدية تغيَّرت تغيُّراً جذرياً. ففي مقال بالغ الأهمية أوقد نار الجدل لدى أنصار الأسرة التقليدية يحمل عنوان «Comment aider l'enfant à devenir lui-même ?»، أشار «فرونسوا دو سانغلي» إلى أنه في الأسر التقليدية، ينبغي للجميع التمتع بالحق في أن يُحترم شخصه وأذواقه واختياراته، وهو الأمر الذي كان من الحتمي له أن ينتشر، إلى درجة أن بعض المُربين يستنكرون الحركة تجاه الأبوية المُفرطة، التي هي مصطلح انبثق لأول مرّة في الولايات المُتحدة الأميركية التي تعدُّ رائدةً في هذا المجال. وفي فرنسا، فإن الدراسات تتحدَّث عن ما يُسمَّى «Curling parents»، أي الآباء المهوسين بسعادة أطفالهم، بحيث يسعون إلى تعبيد الطريق أمامهم ومحو كل العقبات التي تعترضهم؛ كما نجد أيضاً مَنْ يُطلق عليهم بلفظ «parents hélicoptères» (أو الآباء المدللون)، المُستعدون دائماً (للتحليق) ومد يد العون لأبنائهم وتلبية أية رغبة لديهم في عين اللحظة.

لقد تغيَّرت طرائق تربية الأطفال في كل الأوساط الاجتماعية، ووسائل الإعلام تواكب على نطاق واسع هذا التحوُّل في الأنماط. ويؤكِّد عالم الاجتماع «جويل زفَّران» على أن «واقع الحال يبين بأن غالبية الآباء يرغبون في ضمان سعادة أطفالهم ونجاحهم الاجتماعي في نفس الوقت، بحيث إن قيم الاستقلالية والنمو الشخصي وحرّية التعبير، التي كانت في الأصل حكراً على الطبقات المُتوسطة، تنتشر في جميع الشرائح الاجتماعية، ما يدل على أن الحوار بين الآباء والأطفال أصبح منتشراً على نطاقٍ واسع.

تناولت دراسة أجريت في كندا المُراهقين البالغين من العمر 13 سنة (عند بدايتهم المدرسة الثانوية) سلَّطت الضوء على العديد من طرائق التغيير منها: 1 - إعادة تنظيم وقت الفراغ لدى الأطفال والآباء من أجل تحقيق التوازن بين الحياة الأسرية والمدرسة والأصدقاء دون أن يكونوا مشغولين، 2 - انتقال تدبير وقت الفراغ من الآباء إلى الأبناء والجمع بين الإكراهات المدرسية والخرجات مع الأقران، 3 - علاقات تفاوضية بين الآباء والأبناء، بحيث إن الآباء يدعمون مصالح أبنائهم ويحترمون حياتهم الخاصة، والأبناء من جانبهم يتواصلون على نحوٍ أوسع نطاقاً بشأن أنشطتهم[2].

متلازمة الأب المثالي

إنّ التفاوض والمُساءلة وعوامل كثيرة تشكِّل جزءاً من الاستقلالية التي تُبنى منذ السنوات الأولى من الحياة، والتي يُؤكِّد علماء التربية على أهميتها في النجاح المدرسي، حيث يؤكِّد علماء النفس على كون «الاستقلالية الشرط الأساسي للنمو

الفكري». ولكن ألا تبدو محاولة التحكُّم في كل شيء والرغبة في جعل الطفل مستقلاً طلباً متناقضاً؟

يواجه الآباء هذا التناقض باستمرار، فمن أجل جعل الأطفال مكتفين ذاتياً ينبغي مخالفة بعض رغباتهم. ففي عُمر صغير نريد لهذا الطفل أن يتحلّى بحس الإبداع، دون أن يقرِّر عرض رسوماته على جدران غرفة الجلوس المطلية حديثاً، ونريد منه أن يخلد للنوم دون أن يشترط قراءة قصصه المُفضَّلة، كما نرغب أن ينجز دروسه المنزلية بنشاط دون أن نحرمه من لعب لعبة الفيديو المُفضَّلة لديه بعد يوم دراسي مضن. وإذا ما كنا مسرورين برؤيته شغوفاً بلعب القِيثارة الكهربائية خلال فترة مراهقته فإننا نودُّ أيضاً أن يقضي المزيد من الوقت في دراسته، فكلما كبر الطفل أصبحت عملية التوفيق بين المدرسة والهوايات صعبة، خاصة، كما يضيف «F. de Singly» أن نقل المعارف يحتلّ مرتبةً ثانوية مقارنةً بأشكال تحقيق الذات التي يختبرها الشباب بينهم.

وثمَّة عاملٌ آخر بصدد إحداث فرق وزيادة تعقيد الأمور، ففي الوقت الذي أصبحت فيه الولادات أكثر تأخراً (حوالي 30 سنة مقارنةً بـ 20 سنة في سبعينيات القرن الماضي) أصبح الشباب من جيل الألفية (المولودون بين 1980 و1990) آباء اليوم. فكيف يربي الأشخاص من الجيل الرَّقميّ أطفالَهم؟

تُظهر دراسة أميركيّة أجريت سنة 2016 أن 80 في المئة من الأمهات المُنتسبات لهذا الجيل يردن أن يكنَّ أمهات مثاليات مهما كان الثمن، ولا يسع المرءُ إلّا أن يُشيد بمثل هذا الهدف، غير أن للقصة جانباً آخر، كما توضح عالمة الاجتماع الإنجليزية «ساندي مان»[3]. يُحاط هؤلاء الآباء الشباب على المواقع الاجتماعية والإنترنت بكمٍّ هائل من النصائح والتوصيات تدعوهم لتحفيز الطفل وتوفير بيئة خصبة لدماغه وشراء «الألعاب التعليمية المُناسبة»، أو حتى لجعل الطفل يتابع برامج معنية بالنماء في سنواته المُبكِّرة، وإلّا فإن أي خلل في التعليم قد يؤثر سلباً على الطفل. وتضيف الكاتبة أن هذا يعَدُّ ضغطاً هائلاً يبدأ قبل الولادة عندما يوصى بتشغيل المُوسيقى للجنين (موسيقى بيتهوفن إنْ أمكن) أو حتى رواية قصص عليه... ويؤدي هذا «الضغط من أجل الأبوة المثالية» إلى جعل الآباء الذين هم دائماً غير راضين عن طريقتهم في خلق «البالغين الذين يحلمون بهم»، بالشعور بالذنب، دون الحاجة لذكر كثرة الكتيبات حول التربية الإيجابية التي تقدِّم المزيد من النصائح حول التحلي بالإحسان والتعاطف واحترام الطفل، كما لو أن هذا كان دائماً ممكناً، و أن الصبر الأبوي يجب أن يكون دائماً غير محدود، وينبغي دائماً أخذ مشاعر الأطفال في الحسبان بينما لا ينبغي لمشاعر البالغين أن يكون لها وجود!

دفء الحضن الأبوي

في الواقع، فإنّ الأطفال ليسوا مخطئين، حيث يُدركون مثل «إميل» مزايا الحضن الأبوي بالنظر إلى ما ينتظرهم عندما يغادرون الدفء الذي يوفره، حيث تُشير جميع الدراسات التي أجريت خلال السنوات الماضية[4] إلى أن الأسرة تحتلّ المرتبة الأولى في سُلَّم قيم المُراهقين (بالتساوي مع الأقران).

مع ذلك، بالنسبة للبعض من هؤلاء الأطفال، تُعتبر المدرسة، حتى وإنْ كانت تتحول اليوم تجاه مواقف متعاطفة وأكثر احتراماً لشخصية التلاميذ، المكان الذي تحدث فيه التجربة المريرة والذي يجب فيه أن يتعلَّموا العمل بمفردهم من أجل تحقيق النجاح، ولهذا السبب يرى العديد من الآباء حل هذه المُشكلة بمُساعدة الدروس الخصوصية وغيرها من الاشتراكات على الإنترنت، وهو ما قد يأتي بنتائج عكسية.

يرى عالم الاجتماع «فرانسوا دوبي» أن الطقوس القديمة التي تنتقل من الطفولة لسن الرشد أفسحت المجال اليوم «لاختبارات يمتنع من خلالها البالغون عن التدخل شريطة أن يُنظم الأطفال أنفسهم قصد ضمان نجاحهم المدرسي»، ويتطلب هذا «النموذج التربوي الليبرالي» منطق الاستقلالية من أجل تحقيق النجاح المدرسي والمهني[5]. جلي إذن أن الهدف المُتمثل في «الأبوية الجيدة» الرامي إلى مساعدة الطفل على بناء استقلاليته وفي الوقت نفسه إظهار الحب والاهتمام والتعاطف لم يُبسط العمل الأبوي. لكن ثمَّة ما يدعو للطمأنينة، فإميل أصبح محامياً بعد خمس سنوات، رغم أن شقة هذا الشاب ليست مرتَّبة كما كانت عليه غرفته في سنواتِ المُراهقة.

■ مارتين فورنيي □ ترجمة: ياسين إدوحموش



المصدر: مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية عدد 329.

هوامش:

1- Marcel Gauchet, «Trois figures de l'individu», le Débat, n° 160, 2010/3. Armand Colin, 2009.
Presses universitaires de Rennes, 2010.

2- Sheila Marshall et al, «Parent-adolescent joint projects involving leisure time and activities during the transition to high school», Journal of Adolescence, vol, XXXVII, n° 7 octobre 2014.
haene, Apprendre ! Les talents du cerveau, le défi des machines, Odile Jacob, 2018.

3- Sandi Mann, le Syndrome de l'imposteur, Leduc, 2020.

4- Voir Catherine Reverdy, «les cultures adolescentes pour grandir et s'affirmer», Dossier de veille de l'IFE, n° 110, avril 2016, et Credoc, «Baromètre DJEPVA sur la jeunesse 2018, Injep, Notes et rapports, novembre 2018.

5- François Dubet, «Cultures juvéniles et régulation sociale», L'information psychiatrique,2014/1.

سيكولوجيا المراهقة

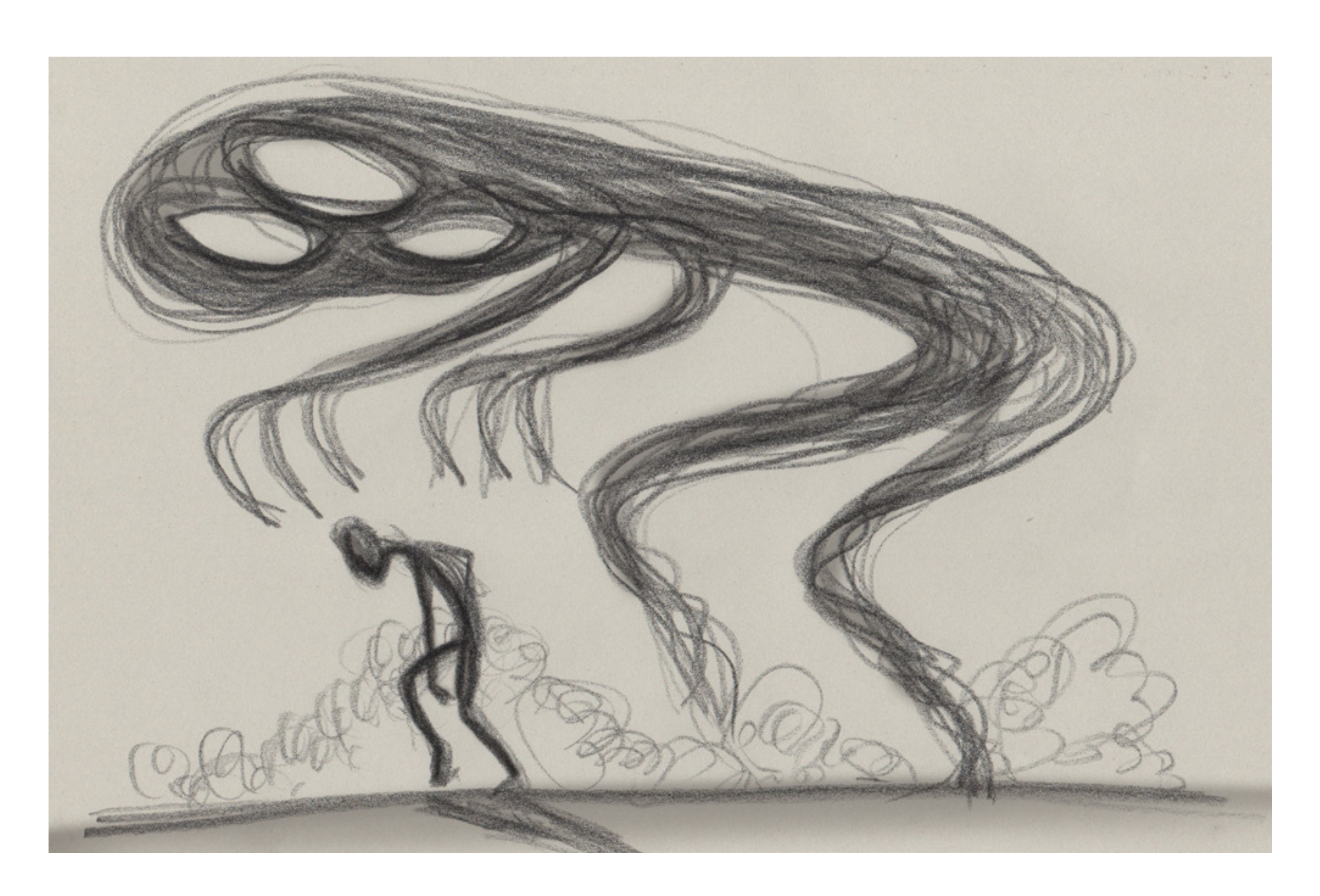
ديناميات التفرُّد عند المراهقين

كثير من المُحلِّلين النفسّيين، واصلوا تشديدهم على الأهمِّيّة الحيوية لسنوات المراهقة، ومضوا إلى وصف المُعضلات الخاصّة في حَقلها، وحلولِها، منهم المحلِّلُ النفسيُّ الأميركي الألماني «بيتر بلوس -Peter Blos»، وعالم النفس «أريك أريكسون - Erik Erikson» الذي سلك نهج «سيغموند فرويد - Sigmund Freud». مع ذلك، يبدو أنَّه مازالت هناك صعوبة متزايدة في التعامل معها، بوصفها «طوراً مُميّزاً» من أطوار الحياة الإنسانية، تختلفُ من الناحية الزمنية، باختلاف الفترة، أو العصر، أو العقد، أو القرن. والسُّؤال الذي نحن بِصدده، هو: كيف نُنشئ المراهق، أو المراهقة، إنشاءً صحيحاً، ليعيش كلّ منهما حياةً سويّةً مُنتجةً؟

يعتقدُ البعض أنَّ تلك المرحلة، التي يمرّ بها أبناؤهم، هي ضمن الوتيرة العاديّة، فيُهملونها (كأنَّه مِن المفروض أن يخرجَ الطّفل منها بسلاسة)، ويتجاهلون فيها النموّ الإدراكي، رُغم اتّسامها بالغموض، وأحياناً بِطول مُدَّتها، لتشملَ المسافة من نهاية سنوات الطفولة، إلى بداية مرحلة ظهور خصائص الأنوثة، أو الرجولة، فتحوي كافّة التباسات النموّ العاطفي والنموّ الاجتماعي، لتكونَ أكثر استعصاءً على التحليل، بالإضافة إلى أنَّها تحمل للأهل عناء الفَهم والتربية، وما ينتج عنها، أيضاً، من إرباكات نفسية وجسدية، فتطرح على الشابّ والشابة، أسئلةً عميقةً، لا يجدان لها جواباً.

وقد اهتمَّت كلّ من«مونيكا جونسون[1] - Monica John-son»، و«ستيفاني مولبورن[2] - Stefanie Molborn»، بما إذا كانت (المشقّة)[3] والأعباء الحياتية، في أثناء النمو، تُعطي المراهق شعوراً بأنَّه بالغ أمام هذه الأعباء، فإنَّ الشباب المراهقين الذين شعروا بعدم الارتياح في مدارسهم، أو أحيائهم، وشَهِدوا العنف أو كانوا ضحايا له، ولديهم موارد مالية قليلة ضِمن أُسَرهم، أو يعيشون ضمن إطار أُسَري مُعيّن -بعكس الهيكل الطبيعي- أعطوا أعماراً ذاتية أكبر من أعمارهم الحقيقية. وقد شهدت العلوم الاجتماعية، مُؤخراً، اهتماماً متزايداً بالجانب الشخصي للتقدُّم بالعمر، خلال دورة الحياة المُبكّرة، بما في ذلك النضج الكاذب في مرحلة المراهقة، بالإضافة إلى فهم الشباب، ما تعنيه مسألة النموّ، وأن تكون (بالغاً)، ففِكرة أنَّ بعض المراهقين يكبرون بسرعة أكثر من غيرهم، ليست جديدة، تماماً، خاصةً حينما توجد قضايا عائلية كالطَّلاق، والحرمان المادّي، لأنَّها تزيد من شعور المراهق بالمسؤولية، وتجعلهُ يعتقد أنَّه أكبر من الموجودين معه، في المرحلة العمرية نفسها، وهذا ما أوضحهُ[4] «ويس - weiss» عام (1979)، في سبعينيات القرن الماضي، من أنَّ الطَّلاق يجعل الأطفال يكبرون عقليّاً بشكل أسرع قليلاً، فبغياب أحد الوالدين، تتزايد، بشكل غير إرادي، مشاعر المسؤولية، ويُصبح الطفل أمام نفسه كبيراً، ولديهِ العديد من الهُموم والمشاكل.

وضمن إطار الشهادات التي فرضَت نفسها، بقوّة، ما وردَ في كتاب «المراهقة صورة ذاتية نفسية»[5]، للطبيب النفسي «دانييل أوفر - Daniel Offer»، مع فريقه الذي ضمَّ كلاً مِن «إريك أوستروف - Eric Ostrov» و«كينيث هاوارد - Kenneth Howard»، يُحلّل، من خلاله، «أوفر» وفريقه، اختبار الصورة الذاتية، الذي طرحوه على أكثر من خمسة عشر ألفاً من المراهقين، واستناداً إلى ما أوردوه، فإنَّ الغليان، والفوران في المراهقة (الذي اعتدنا على سماعه) هو مُجرَّد أُسطورة، قام بحبكها كبارٌ ساخطون، دسُّوا مخاوفهم، وأحلامهم، ونزواتهم، ورغباتهم، عند المراهقين. كما خلص الاختبار إلى أنَّ مُعظم المراهقين، واثقون، وسعداء، وراضون عن أنفسهم. ومن وجهة نظر «أوفر»، يواجه أكثرهم، مرحلة الرُّشد، بالطريقة الدارجة المقبولة، وما التقلُّبات المزاجية، والثورة إلَّا من صفات المراهقين المصابين بالقلق، لا من صفات الأسوياء منهم، لأنَّ المراهقين الأسوياء -من منظوره- يباشرون انتقالهم إلى عالم الراشدين باتّزان، ويتعاونون، بلطف، مع الآباء، والأشقّاء، والأنداد، وهم راضون عن تدابير النظام الاجتماعي، ولا يريدون تبديل أيّ شيء. وقد أصبح بحث



«أوفر»، المقدّمة المنطقية الأساسية عند الباحثين الآخرين، في مرحلة المراهقة، خاصةً أنَّ أبحاثهُ تتلازم بالبُرهان (عادةً، على شكل عيّنة استطلاع لآراء ومواقف المراهقين). ومن هذا المُنطلق، ووفق الشريحة الحاضرة الكبيرة من المراهقين، والذين نجدُ صعوبةً بالتعاملِ معهم (أطلق عليهم «أوفر» لقب القَلِقين)، نرى أنفسنا مسؤولين عن مساعدتهم في اجتياز قَلَقِهم، وجميع عوائقهم النفسية، التي تضعهم ضمن صراعٍ عنيف، يقف في طريقهم نحو الرُّشد. وقد ورد في تقديرات [6]«إحصائيات منظَّمة الصحّة العالمية»، أنَّ الاعتلال النفسي، يمثِّل (13 %)، من العبء العالمي للمرض، في الفئة العمرية (بين 10 أعوام، و19 عاماً)، والانتحار في قائمة نتائجه.

وفي مقالة [7]«بعض مشكلات المراهقة»، للطبيب «إرنست جونز - Ernest Jones»، وهو واحدٌ من أكثر مُتعهدي مذهب التحليل النفسي تأثيراً، يَذكُر «جونز» بشكلٍ واضح، عدداً من الصّفات، التي تُميّز الراشدين والمراهقين عن الأطفال، وركَّز على عدّة نقاط؛ مفادها أنَّ المراهقين، يُخفون دوافعهم الفيزولوجية، ويبقونها بعيداً عن الآباء، وهناك تشديد على الصفات الشخصية، كالمغامرة، والمسؤولية والمبادرة، والاعتماد على النفس، وهذه الصفات أكثر بروزاً لدى الذكور. وجدَ، أيضاً، أنَّه خلال المراهقة، كما في كافّة المراحل الانتقالية في الحياة الإنسانية، تحدُث مواجهة بين الماضي والحاضر، وتشير التوصيفات، في طقوس البلوغ، إلى أنَّه في كلّ تغيير جسدي، لدى المراهق، سيستحضر الماضي، ويربطه بالمستقبل، وفي سبيل تقدُّمه نحو الرُّشد، سينحدر إلى الماضي، لأنَّ الصراعات الأخلاقية، والجنسية، التي يُواجهها المراهقون، تتطلَّب التخلّي عن تلك الجوانب من الماضي، والتي تُعرقل الحركة نحو البلوغ، فالمراهقة، من وجهة النظر النفسية، هي الولادة الثانية التي اكتشفها كلٌ من «روسو» و«غرانفيل ستانلي هال»، ورغم اختلافهما كثيراً في مواقِفهما الخاصَّة، لُقّبا بـ«مكتشفَيْ» إن لم يكونا «مخترِعَي» المراهقة.

وبالنسبة إلى خروج المراهق عن المجتمع، تعدَّدت الأسباب، لكن أكثرها وضوحاً هو أنَّه لا يجد من يَفهمه، وربَّما التعرُّض للمعاملة السيّئة في مرحلة الطفولة، كالوصم، والإلجام، إضافة إلى الكبت، والعقبات التي تُعيق الحصول على الرعاية، والوسائل التي يحتاج إليها، فينفلت من رقابة البيت، وينخرط في عصابات الشوارع، وكذلك بالنسبة إلى الفتيات، حينما يتبَعن فئة تَحرِفهنّ، وتقودهنّ إلى الخطأ، وذلك في غياب الإرشاد الواعي. ولعلَّ السبب الرئيسي في الجنوح هو الإحباط، فإن حاجة المراهق للتميُّز، وتوكيد الذات، والاطمئنان، والاستقلال، والحبّ، قد تنحرف به إلى أعمال غير صحيحة، بُغية تخفيف ضغوط الرَّغبات التي يَستشعِرُها، ونستثني، طبعاً، شريحة منهم، وتأتي تلك المرحلة لديهم، بأسلوب يسهل السيطرة عليه، ومُعالجته. وهنا، تكمن الضرورة القصوى لتفهُّم مشكلات المراهقين، وهمومهم، فيما يخصّ علاقتهم بالجنس الآخر، والزواج، والدين، والعلاقات الأُسرية، بالإضافة إلى التقدُّم المدرسي، والمستقبل التربوي، والمهني، ونموّ الشخصية، فالمراهقة يمكن أن تستمرّ الى عمر الثالثة والعشرين، لذلك لا بُدَّ من تشجيع المراهقين على التحدُّث عن مشكلاتهم، من قِبَل الأهل، والمدرسة، لمساعدتهم على علاجها، ولابدَّ من أن



نكون مُستَمعين جيّدين، حينما يطرحُ المراهق عدداً من الأسئلة الجديّة بالحياة والكون والحقيقة والدِّين. أيضاً، فيما يخصّ اختلافاتهم الجسدية، فبعضهم يدخلون دائرة «الوهم»، إذ يعتبرون أنفسهم غير أسوياء، بالنسبة إلى بعض الصفات الجسدية، مع أنّهم، في الواقع، يقعون ضمن المدى السويّ؛ لذلك، يسبِّب لهم عدم تزويدهم بالمعلومات اللازمة، اضطرابات شخصية، ونفسية، متلازمة مع القلق.

والحقُّ أنَّ طول فترة المراهقة يختلف من فردٍ إلى آخر، ومن حضارة الى أخرى، وأنّ المُرشد- سواء أكان مُدرّساً أم كان أباً- هو بحاجة لفهم طبيعة هذه الفترة الانتقالية، وفهم دور الرّفاق، والجماعات، في التأثير بسلوك المراهق، وكما نعلم، أنَّ أغلب الأهالي، يخوضون حرباً من العناء مع أبنائهم، خلال تلك المرحلة، ولا يتفهَّمون مطالبهم، فحاجات المراهق الاجتماعية، والشخصية، تكون من الطبيعة العامّة نفسها التي تكون لحاجات سواه، من أصحاب الأعمار المختلفة، لكن «صلابة» بعض هذه الحاجات، ومعناها بالنسبة إلى سلوكه، قد يختلفان، في مرحلة نُموّه، عنهما في مراحل حياته الأُخرى. ولعلَّ حاجة المراهق إلى المكانة، هي من أهمّ حاجاته: إنَّه يريد أن يكون شخصاً مُهمّاً، وأن تكون له مكانته في أسرته، ومُحيطه، فتراهُ يتوق إلى منزلة الراشدين، ولذلك ليس بالغريب أن نراه يُدخّن، ويقوم بالأعمال التي يقوم بها الراشدون، مُتَّبعاً طرائقهم، وكذلك الفتاة المراهقة، تُحبّ لبس الأحذية ذات الكعب العالي، ووضع أحمر الشفاه. وللعِلم، إنَّ المكانة التي يطلبها المراهق بين رفاقِه، أهمّ لديه من مكانته عند أبَوَيْه ومُعلّميه، ومن هنا يجب التنبيه إلى نوعية الأصدقاء والرفاق، يليه التنبيه إلى أهمِّيّة توفير المكانة بالنسبة إلى المراهق، واستيعاب حساسيّته، والحرص على ألَّا يُعامل معاملة الأطفال، وأن تكون لديه مساحته من الحرِّيّة، فحاجة المراهق إلى «الاستقلال»[8] ضرورية، ويمكن أن نساعدهُ في تلبيَتها، من خلال تجربة أشياء جديدة، وإظهار الحُب، والدَّعم، واحترام مشاعره، ثمَّ وضع قواعد عائلية واضحة، وعادلة، ومساعدته في تطوير مهارات اتّخاذ القرار.،

فيكون المراهق مُتلهّفاً للتخلُّص من قيود الأهل، وأن يُصبح قائماً بذاته، دون تدخُّل أحد، لا سيّما أنَّه من الصّعب جدّاً، بالنسبة إلى مُعظم الآباء، إعطاء المراهق الاستقلال التامّ الذي يحتاجه (بسبب التأخُّر في مواعيد الرجوع إلى المنزل، وصرف المال دون تفكير، وطريقة اللّباس، وأمور أخرى)؛ وهنا نتفهَّم ضرورة استخدام النِقاش الفعَّال كأن نشرح له، مثلاً، سلبيات الرُّجوع متأخِّراً إلى المنزل، والتعامل معه معاملة الرّاشد، والمسؤول، لأنَّ معاملته وكأنَّه طفل، واستخدام التوبيخ، لن ينتج عنهما سوى أسوأ النتائج.

فهناك اهتمامات عامّة نستطيع نسبتها إلى سنّ المراهقة: مثلاً، الفتيات المراهقات يُظهرن اهتماماً بالجنس الآخر، خلال تلك المرحلة، أكثر ممّا كُنّ يُظهرنه سابقاً، بالإضافة إلى الاهتمام بشخصيّاتهنّ، ومظاهرهنّ، ثم إنَّ اهتمامهنّ بالأعمال العنيفة يقلّ. والمراهقون من الذكور، يُظهرون ميلاً إلى الجنس الآخر يدفعهم إلى العناية بمظهرهم، وكلا الجنسين، يبدي اهتماماً مهنيّاً أو جسديّاً، وهنا ننوّه إلى ضرورة الاهتمام «بالأنشطة البدنية للمراهقين»[9]، لأنها تُحسّن من صحَّتهم (القلب والرئتين وجهاز المناعة)، وتعطيهم مجالاً لتفريغ طاقاتهم، خاصّة بين فترات الجلوس الطويلة والدراسة، ففضلاً عن تحسين تركيزهم وذاكراتهم، هي، أيضاً، تزيد من ثقتهم بأنفسهم. وهكذا، نرى أنَّ الاهتمام بميول المراهقين، ومساعدتهم على تفريغ طاقاتهم بالأنشطة البدنية، سيؤدّيان إلى وضعهم ضمن الطريق السوي لأجسادهم وعقولهم؛ من هنا، كانت عناية الدول العظمى بحركات الشباب، وخاصّة المراهقين منهم، من أجل تكوين مواقفهم، وصقلها بالأُسس الوطنية، بما يتناسب مع أسس الدولة، لأنَّهم يعلمون أنَّ غرس تلك الفكرة، في حماس المراهقة، سيبقى مدى حياتهم.

وفي سياق مساعدة المراهق، جرت دراسات عديدة، إحداها وردَ في «مقالة»[10] للأستاذة المساعدة بعِلم النفس التنموي والتربوي «سابين بيترز - Sabine Peters»، تتساءل، من خلالها، عمّا إذا كان المراهقون، يفقدون -حقّاً- جزءاً من دماغهم، فبحثت كيفية ارتباط تطوُّر مناطق الدماغ المعرفية، والعاطفية، بالتعلُّم، وسلوك المجازفة والمخاطرة. فالمراهقة، من وجهة نظرها، هي فترة زيادة المخاطر والاندفاع، ويتجلّى ذلك، على هيئة تعاطي المراهقين للكحول والمخدّرات، وارتفاع معدَّلات الحوادث بين هذه الفئة العمرية. وقد حاول الباحثون، شرح المستويات الأكثر خطورة، من خلال التركيز على نموّ دماغ المراهق، ووصلوا إلى أنَّ مناطق الدماغ للتحكّم المعرفي، تتطوَّر ببطء، نسبياً، مُقارنة بمناطق الدماغ العاطفية. إذ تشارك مناطق الدماغ للتحكُّم المعرفي، خلال عمليات مثل ضبط النفس، والتخطيط، والتفكير حول عواقب الأفعال، أمَّا مناطق الدماغ الوجدانية، مثل اللوزة والنواة المتَّكئة (هي أقدم من الناحية التطوَّرية)، فتشارك في معالجة العواطف، والمكافآت. قامت «سابين» بالتحقيق في السياقات المعرفية، والعاطفية للتنمية، باستخدام مزج من بيانات التصوير بالرنين المغناطيسي، الوظيفية والهيكلية، والتدابير الهرمونية، والتقييمات السلوكية، على عيِّنة كبيرة، من عمر الثامنة إلى عمر السابعة والعشرين، وقد وجَدَت أنَّه يُمكن الاعتماد على تنشيط مناطق الدماغ للتحكّم المعرفي، حتّى من قِبَل الأطفال الصغار والمراهقين، ولكن في مواقف مختلفة عن البالغين. أيضاً، أثبتَت أنَّ النواة المُتَّكئة للمخطَّط الباطني، تُشارك في معالجة المكافآت، عبر مجموعة متنوّعة من المجالات، تُمثّل كسب المال، أو الوضع الاجتماعي، أو ردود الفعل الاجتماعية الإيجابية.

وكنتيجة لهذه الدراسة المحدَّدة بعيّنات وأزمنة، يبلغ التنشيط المُرتبط بالمكافأة، ذروته، في منتصف فترة المراهقة، وينخفض، مرّةً أُخرى، في أواخر مرحلة المراهقة، وأوائل مرحلة البلوغ. وقد مهَّدت هذه النتائج، طريق البحث المستقبلي في المساهمات الفريدة، للعوامل التحفيزية، ضِمن مجالات الأُسس العصبية للسلوك الاكتشافي، والتي تُساعد المراهقين على أن يصبحوا بالغين ناجحين. و«دراسة»[11] أخرى، تشير إلى أنَّ الآباء الذين يرغبون في أن يُحافظَ أبناؤهم المراهقون على درجاتهم، في أعلى مستوياتها، يُمكن أن يُحقّقوا نجاحاً أفضل، إذا ركّزوا أكثر على مكافأة السلوك الجيّد، بعيداً عن استخدام أساليب التهديد؛ فقد وجد باحثون بريطانيون أنَّ المراهقين يركّزون جيّداً على الحوافز الإيجابية، وفي بعض الحالات، قد يكون لتقديم النصيحة المناسبة للموقف تأثير أكبر من التعليقات السلبية المزعجة، في أثناء عمليّة التعلُّم لدى المراهقين. من وجهة نظر «جوزيف ألين - Joseph Allen» (أستاذ علم النفس في «جامعة فيرجينيا - University Of Virginia») المراهقون هم أكثر عرضة للإقناع بتعلُّم عادات جيّدة، إذا عُرِض عليهم ذلك مع استخدام المكافأة، بدلاً من التهديد بالعِقاب. قال «آلن»: تمنحهم المكافأة شيئاً يريدون التفكير فيه، أمَّا العقوبة فهي شيء لا يريدون التفكير فيه؛ لذلك إذا كنت تريد، حقّاً، تحفيز المراهق، فستُحقّق نجاحاً أفضل، إذا كنت تحاول جَذْبَ انتباههِ من خلال مَنحه شيئاً إيجابياً للتفكير فيه. ■ **غنوة عباس**

الهوامش:

1 - أستاذة مشاركة في قسم علم الاجتماع بجامعة ولاية واشنطن، يركِّز بحثُها على التعليم والعمليات المُتعلّقة بالعمل خلال فترة المراهقة، والانتقال إلى مرحلة البلوغ.

2 - أستاذة مساعدة في علم الاجتماع وهيئة التدريس في برنامج «الصحّة والمجتمع» التابع لمعهد العلوم السلوكية بجامعة كولورادو في (بولدر)، وأستاذة في جامعة ستوكهولم، السويد. تشمل مشاريعها تحليلاً للتطوُّر المُبكّر لدى المراهقين. حائز على دكتوراه من جامعة ستانفورد.

3- https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3172314/

4-https://www.academia.edu/3120053/Growing-Up-a-Little-Faster-The-Experience-of-Growing-Up-in-a-Single-Parent-Household.

5-https://www.amazon.com/Daniel-Offer/e/B001IOH6MC%3Fref=dbs-a-mng-rwt-scns-share.

6-https://www.who.int/ar/news-room/fact-sheets/detail/adolescent-mental-health.

7-https://bpspsychub.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.2044-8295.1922.tb00075.x.

8-https://raisingchildren.net.au/pre-teens/development/social-emotional-development/independence-in-teens.

9-https://raisingchildren.net.au/teens/healthy-lifestyle/physical-activity/physical-activity-teens.

10-https://www.leidenpsychologyblog.nl/articles/are-teenagers-really-missing-part-of-their-brain.

11-https://www.today.com/health/want-change-your-teen-s-behavior-study-suggests-focusing-positive-t99561.

صرخة جان بيير سيميون

الشعر سينقذ العَالَم!

في هذا الركض المجنون خلف السراب، هل سينقذ الشعر العَالَم؟! الجواب، بحسب الشاعر الفرنسي «جان بيير سيميون» مؤلِّف كتاب «الشعر سينقذ العَالَم!» (la poésie sauvera le monde) لا يحتمل شكّاً ولا تردُّداً. نعم، الشعر سينقذ العَالَم! لذلك، اختار هذا الجواب عنواناً لكتابه، وجعله تأكيدياً لا لبس فيه ولا غموض.

قد يبدو هذا الوثوق من المُؤلِّف، عند البعض، ساذجاً وطفولياً، وقد يبدو، عند بعض آخر، مثيراً ومستفزاً، وقد يراه صنفٌ ثالث، وإنْ كانوا قِلّة، فاتحاً لأمل، قد ينبعث فيه الشعر، كالفنيق من جديد! كلنا يعلم أن الشعر يعيش حالياً وضعاً لا يُحسد عليه، وربما لأول مرّة في تاريخه، مُذ بزغ كأحد أرقى أشكال التعبير التي اصطنعها الإنسان ليعبِّر عن نفسه ومشاعره وخلجاته وتجاربه وأفكاره، واصطنعته الشعوب ليسطّر ملاحمها، كما الشأن عند الإغريق، أوْ لتجعل منه ديواناً يجمع أخبارها وأمجادها كما عند العرب، منذ ذلك البزوغ، لم يشهد الشعر وضعاً شاذاً كهذا. ويكفي المرءُ أن يقوم بجولة في المكتبات والمعارض، ويتابعَ منصات التواصل الإعلامي، ليقف على هذه الحقيقة. وما تزال الأصوات تتعالى، من المُثقفين ومن غيرهم، معلنة موت الشعر. لقد رأى الكثيرون منهم، أنه زُلزل عن عرشه، وطُرد من الرفوف طرداً لا يليق بالملوك، وأصبح العثور على ديوان شعر بين رواية وسيرة ذاتية وكتاب طبخ أو كتاب تنمية بشرية، أمراً شاقاً للغاية، بل ودونه خرطَ القتاد!

لكن، هل هذا صحيح؟، هل حقّاً، زُلزل الشعر عن عرشه، ولَم يعد له أي تأثير، في عالَم السيولة السردية والنقدية، وهيمنة منصات التواصل الاجتماعي؟ أَم أن تأثيره، على العكس، ما زال قائماً، وإنْ من طرفٍ خفي، ويحتاج فقط إلى إرادة صادقة وواعية، تُعيد إليه المكانة التي كان يتبوؤها.

والكتاب الذي بين أيدينا، يحاول أن يقدِّم إجابة، أوْ بالأحرى إجابات، عن هذه الأسئلة المُتشابكة! وهو كتاب صاغه صاحبه بطريقةٍ مختلفة، تشبه الخواطر والانطباعات والتأملات. طريقة تتمرَّد على التصنيفات المُعتادة في صياغة الكتب الأكاديمية، التي تتناول بالدرس موضوعة الشعر. فصفحاته التي تقارب مئة وأربعة عشرة صفحة تخلو من كل تقديم وتبويبٍ وعنونة، وكأنّ المُؤلِّف يريد أن يبثَّ فيها بياناً حماسياً مندفعاً ينافح بنبل عن جمالية الشعر، أوْ صرخة حرّة وقوية ممزوجةً حزناً ومرارةً ولوعة.

صدر الكتاب عن دار «لو باسور» بباريس سنة 2015. وصاحبه، كما ذكرنا، هو «جان بيير سيميون»، شاعر فرنسي وُلد عام 1950، ألّف العشرات من دواوين الشعر، بالإضافة إلى اهتمامه بكتابة الرواية والمسرح. حاز على العديد من الجوائز، وترأّس على مدى ست عشرة سنة «مهرجان ربيع الشعراء»، الذي تشرف عليه وزارة الثقافة الفرنسية. وهذا يعني أن الرجل التقى بمئات الشعراء، وتجوَّل في العشرات من مدن العَالَم، وساجل وناقش في مجال الشعر، وكتب فيه وعنه، مما يجعل لكتابه قيمة الشهادة الحيَّة، الصادرة عن شاعر خبر الشعر والشعراء.



وللدفاع عن أطروحته اعتمد المُؤلِّف في كتابه نفَس الإدانة، ونفَس الإشادة. الإدانة لواقع عنوانه العريض: تجميل القبيح، والإشادة، في المُقابل، بعَالَم مناقض، يكون فيه الشعر سيّداً يُعيد الاعتبار للحياة وجمالها.. وعلى طول الصفحات، نجد الأفكار تراوح بين هذين العالَمين نقضاً وبناء، في خطٍ جدلي ومتناوب.

في البداية تنهض الإشادة بالشعر كرافعة للإنقاذ في عالَم يحتاج إلى إنقاذ.. ويطالب الكاتب القُرَّاء والمُهتمّين بأن لا يأخذوا بيانه هذا بمحمل الهزل والاستسهال، لأنه لا يمزح حين يراهن على الشعر، وإلّا فإن الأمر خطير، بل أخطر مما نتصور. ولأنه يعرف حجم هذه الدعوى، فإن «سيميون» يقرّر منذ الصفحات الأولى أن يضبط أولاً مفهوم الشعر الذي يقصد، حتى يرتفع اللبس. إنه لا يقصد تلك القصيدة التي تتوالى فيها القوافي والأوزان والمجازات، كما يتمُّ تعريفها في (معجم لاروس) وغيره، وإنما الشعر، قبل ذلك وبعده، موقف أخلاقي من الآخر، «وجهاً كان هذا الآخر أَوْ مشهداً» على حدِّ تعبير «سيميون»، وحالة من الوعي الأقصوي الذي يتطلب اليقظة الدائمة ضد الغفلة. إن «سيميون» لا يتحدَّث عن أبياتٍ موزونة، وإنْ كانت تشكّل عنصراً من عناصر الشعر، وإنما عن حالة أشمل، اسمها حالة الشعر (l'état de la poésie)! وهو المفهوم الذي نحته الشاعر السويسري «جورج هالداس» ليتحدَّث عن عيش الحياة بعمق وامتلاء ويقظة، مما يقتضي الالتزام بإضفاء معنى عليها. ولعلّ الشاعر الآخر «جورج بيروس»، خير من عبر عن هذه الحالة، بعد «هولدرين»، حين قال: «إن أجمل قصيدة في العَالَم لن تكون أبداً إلّا انعكاساً شاحباً لما هو الشعر: طريقة في الكينونة، في الإقامة على الأرض، والإقامة داخل أنفسنا» (ص 23). وهذه الحالة، هي التي يرى «سيميون» أن واقع الشعر اليوم قد أقصي عنها إقصاءً مُبيّتاً.

وضع الشعر

إنّ حالة الشعر هذه، هي التي لا يخفي «سيميون»، ومنذ اللحظة الأولى، اشمئزازه من سياسة مدبّرة لتهميشها عن الفضاء العام بفرنسا، ومنذ عشرات السنين، بدءاً من الإعلام إلى المُؤسسات الثقافيّة. يقول: «إنكار الشعر حقيقة ثابتة» (ص 18)، ويضرب على ذلك أمثلة كثيرة، نسوق منها مثالين للتمثيل: المثال الأول، ما سمعه المُؤلِّف نفسه مصدوماً من مدير أحد المعاهد الثقافية الكبرى بباريس، وهو يقول: «كلمات شعر وشاعر تنتمي إلى الزمن القديم، وقد حان الوقت لطي صفحتهما»، والمثال الثاني يتعلّق بمحرِّر ثقافي لصحيفة وطنية كبرى بفرنسا أصابته الصدمة، وأعلن سخطه على لجنة تحكيم جائزة «نوبل» للآداب، لأنها قرَّرت منح الجائزة لشاعر! وأيّ شاعر؟ شاعر مغمور، لا يعرفه أحد، هو الشاعر السويدي «توماس ترانسترومر». ولقد علَّق «سيميون» على هذا بالقول: «لكنه، مجهول ممّن؟ كيف لمْ يفطن هذا المُحرِّر الثقافي إلى أن كلماته هاته خطأ مهني فادح؟! إن أشعار «توماس ترانسترومر» متوفّرة بالفرنسية، ومترجَمة إلى العديد من اللّغات، فكيف يكون مجهولاً!» (ص17).

إذن، فهناك مشكل أَوْ لنقل حرباً، معلَنة أحياناً، وخفية أحياناً أخرى على الشعر، وهي حرب مفهومة، إذا أدركنا ما يمثله الشعر من قيم ذوقية ومعرفية وشعورية تناقض ما

تنتجه ثقافة التعليب والإملاء (Diktat) والاستهلاك والمُتعة السريعة من قيم مضادة يُعَدُّ الشعر نقيضاً لها ومحذراً منها، وداعياً إلى تغييرها، وحول هذه الثقافة المُهيمنة وموقف المُؤلِّف منها يرصد الكتاب، من بين ما يرصده، المظاهر الآتية:

القولبة: هذا الهوس من صنَّاع القُرَّاء والخبراء والإعلاميين الذين يتغيّون تحديد الأشياء، كل الأشياء، وحبسها في إطار مسميات ومفاهيم، مرتبة ومبوبة وساكنة، مما أدى إلى خنق الواقع وحجب غناه وتنوُّعه وحركيته. والشعر، بحسب «سيميون»، يقترح بديلاً آخر، يرسم لكل شيء عالمه المُميز والخاص، كل حركة، كل نسمة، كل وجه، كل غضب، حتى كل موت، يحمل جيناته الخاصة! ولأن الشاعر هو الطفل السائل الذي لا يتعب، فإنه يبحث عما وراء التخوم والحدود، ويسافر إلى الأعماق، إلى المجهول والغريب، إلى الآخر، يبحث معه عن المُختلف والمُشترك الإنسانيين، باعتبار الشعر «هو النشاط اللُّغويّ للأخوة الإنسانية» (ص 30). وهي مقولة يقتبسها المُؤلِّف من الشاعر الروسي «غينادي آيغي»، مثلما يقتبس في هذا السياق قول «أوكتافيو باث»: القصيدة تتطلب إلغاء الشاعر الذي كتبها وولادة القارئ الذي يقرؤها».

الترفيه المُعمم والمفروض: ربما كانت أهم مظاهر الثقافة الشائعة اليوم. وتعتمد هذه الثقافة، بالإضافة إلى أحادية اللّغة، كما ذكرنا، الصورة الميكانيكية والجاهزة! إنها الصورة التي تخفض الواقع وتفقّره، الصورة التي تعيد إنتاج المعلوم والسائد، الصورة المخفَّفَة من كل انتقال رمزي أوْ مجازي. هكذا أصبح الإنسان مُخَفَّض إلى شكله ولباسه وقَصَّة شعره وموديل سيارته، وتحوَّلت الحياة إلى عرضٍ مسرحي تكتنفه صور ومشاهد مجتزأة، متسارعة، برَّاقة وسطحية، تخاطب غرائز الإنسان وتدغدغ مشاعره. وهي بذلك، تصرف الإنسان عن النظر إلى ما يقلق، إلى ما لا يجب أن يُرى وأن يُفكّر فيه! إن هذا الواقع لا تساهم فيه المُسلسلات وكثير من الأفلام فحسب، أو ما يُسمّى (Storyteling)، بل حتى معظم ما يُنشر من روايات. وربما كانت هيمنة السرد (le narratif totalitaire) إحدى تجليات هذا الواقع.. فمعظم الروايات، ما عدا تلك التي يكتنفها نفَس شعري، تعيد إنتاج واقع خشبي، على حاله، كما هو، وتركّب صورة نمطية لوقائع من الحياة، موجودة قبلاً. وهذه السرديات، بحسب «سيميون»، «ليست نتاج الخيال العظيم، وإنما هي نتاج المُتَخَيّل» أي الواقع.. وهنا تكمن عظمة الشعر الذي يتوسّل أشكالاً من التعبير لفهم الوجود ومعانقته، تفتقر إليها أشكال التعبير الأخرى، أوْ لا تحوزها تامّة، من أهمها اللّغة الشفافة والأسطورة والرمز والمجاز، ليقدِّم بذلك -أي الشعر- بديلاً عن عمى الصور الذي نراه في كل مكان. وهو، بهذا التوسل أيضاً، ينفذ إلى أبعد مما تعيد إنتاجه الصورة الميكانيكية (l'image mécanique)، أي التعبير عن المُعقد والمحيّر والمُتناقض والمُتعدّد والمُتحرّك من الوجود. كما يوقظ المَدَارك إلى ما هو مختلف عن هذه الثقافة المُهيمنة. يفعل ذلك باعتباره نشاطاً للوعي في أشفّ لحظاته، وأقصى درجات تجلّيه.

الآني واللحظي: بهذه الصفة الأخيرة للثقافة المُهيمنة ترتبط صفة أخرى، هي من لوازمها: اللهاث وراء اللحظي والآني والسريع.. فكل شيء يركض مع الصورة وخلفها.. ليس للقارئ أوْ المشاهد لحظة لاسترجاع الأنفاس، وطرح الأسئلة الصحيحة والثقيلة التي تشكّل عصب الوجود لكلّ إنسان جدير بإنسانيته. القصيدة تفعل ذلك، تطرح الأسئلة الأولية التي يطمسها ذلك الركض المجنون خلف السراب.. إن هذا الآني شاحب لا امتلاء فيه، أما الشعر فيمنحك دقيقة صمت واحدة يتنفس فيها بامتلاء وعمق كل شيء فيك ومن حولها الشّجر والنهر والأفلاك. إذ كل رفيف طير، مهما ضؤل، له اعتباره ووقعه على النفس والوعي المُتيقظين، ويجب أن يلتقط ويُؤبّد! إنّ الحياة الإنسانية لا تتوقف عند الموت، بل هي تستمر بعده، وتأخذ قيمتها من هذا التأبيد. يقول سيميون: «كل قصيدة تتغيّا الموتَ كوطن» (ص 55). إنه نوع من التسامي الداخلي، والإيمان بعَالَم «بول إيلوار»: «عالَم آخر داخل هذا العَالَم» (ص 56). ولذلك، فالشعر له كبير اتصال بفكرة الموت، بل لا يمكن العيش بعمق إلّا في الموت، أي باستحضار الموت وأسئلته وحتميته.

الكثرة: أوْ الثرثرة الهائلة التي تزحم الزمن والمكان لكي لا تقول في الأخير شيئاً.. العَالَم في رعب من الفراغ والبياض والصمت، والحال أن الوعي بالذات والعَالَم لا يمكن أن يشتغل إلّا في الصمت، فالتأمل في حاجة إلى الصمت، والشعر عينه «يولد من الصمت». يختار كلماته بعناية فائقة، بحيث تكون تلك الكلمات ذات حمولة رمزية مكثفة وشحنة عاطفية قوية تختصر المسافات والأزمان: «أعتقد أن نص هايكو واحد لباشو أو شذرة واحدة لروني شار كفيلان بهدم الثرثرة التي تضج بها كل الخطابات» (ص 40).

هيمنة الافتراضي: يتأسس المشهد الثقافي المُهيمن على أرضية من الورق والتجريد.. تجريد المادي والمحسوس، ووأد كل علاقة فيزيقية وحيّة مع العَالَم.. وبدل أن يحتمي الإنسان بالواقعي ليضبط الصور صار يهرب إلى الصور ليضبط الواقع. كل شيء تعقَّم: اللمس والذوق والشم! لذلك، فالشعر يعيد نسج العلاقة مع المحسوس، مع الأرض، مع التجربة. إنه ذاكرة الإنسان الحسية، أوْ كما قال «أراغون»: «الحالة المادية للفكر» (ص 82).

أخيراً؛ ليس القصد من الكتاب، كما يقول صاحبه، تحقير التقنية وما وفرته من تقدُّم مشكور للبشرية، وإنما القصد مقاومة أن تصير هذه التقنية كليانية واستبدادية تسخّر الواقع لاستبعاده. والشعر، مؤهل بما له من مميّزات أسلفناها، لأن يكون في طليعة هذه المُقاومة. لذا حان الوقت، كما يأمل المُؤلِّف، لتدمجه السياسة الحكيمة في النسيج العام، وتبرمجه ضمن أهدافها في التغيير والتنوير وشحذ الوعي.

إنّ كتاب «جان بيير سيميون» صرخة لإنقاذ العَالَم بالشعر، ولو على مهل، ولو بصبر، ولو بأدوات بسيطة! فالقصيدة، بحسب «سيميون»، قادرة، ولو لحظياً، أن تخلّف أثرها، وتزعزع التمثلات الجامدة، وتحرِّك مياه الوعي الراكدة. إنّ قراءة الشعر في الفضاء العام، تمنح الفرص لكل واحد من أجل إيقاظ وعيه اللُّغويّ والجمالي والإنساني، سيما وأنه لا يتطلّب ترسانةً ثقيلة ليتحقّق وينجز مهمته تلك، إنه يحتاج فقط، كما يقول، إلى أدواتٍ بسيطة: «صوت وأذن وصمت». ■ **سعيد طلحا**


الدوحة
لماذا يصنعون
النجـــوم؟!


الدوحة
نحن والآلة
معارك الذكاء
الأخيرة!


الدوحة
القدس..
شهود من العالم
ماذا
يُخبئ العقد
القادم؟!


الدوحة
خروج العربيّة
من النصّ!
الإنسان
في قرن
الوفرة..


الدوحة
العبودية مستمرة
لقاءات مستحيلة!
موتُ الموظّف!


الدوحة
زيغمونت باومان
العيش مع اللا بديل


الدوحة
فنّ القول وسُلطته..


الدوحة
نحن واليوتيوب
كانتشار العدوى أو أبعد!


الدوحة
جمرة الحداثة
روح التعدُّد

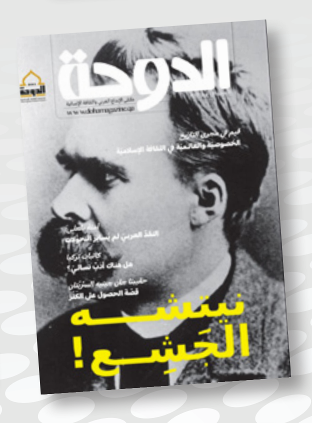

الدوحة
البحّار والبوصلة
تغذية العالم


الدوحة
الذاكرة والنسيان


الدوحة
الأدب الرّقمي
كرنڤال
الفاجعة!


الدوحة
بيروت
فاجعة بحجم مدينة!
الزمن
المكيافيلي


الدوحة
جون كورتيز
كافكا
والسّنوات
الحاسمة


الدوحة
نيتشــه
الجَشِع!


الدوحة
بيئة، وباء، إنترنت وتعايش
أين نتجه؟

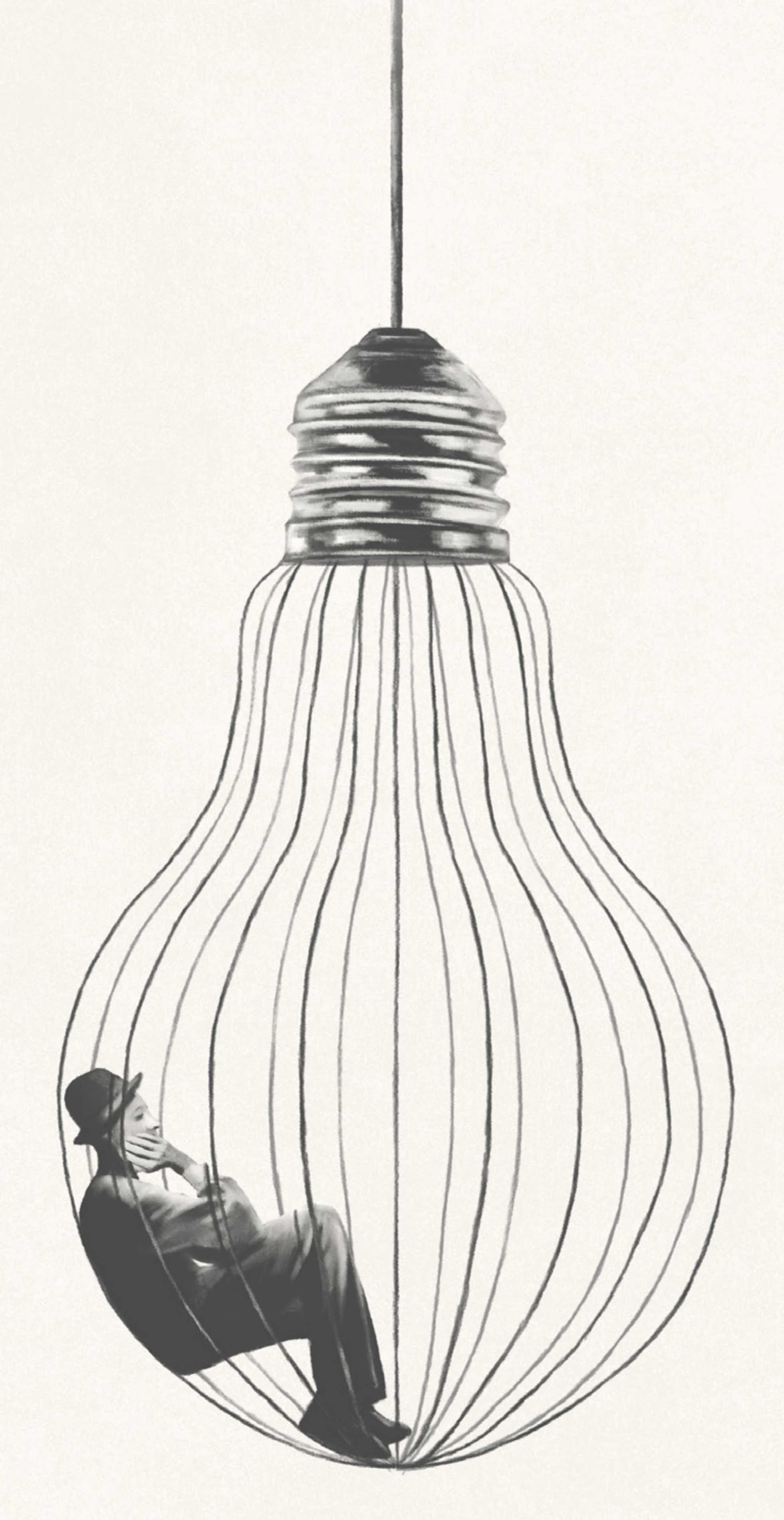

الدوحة
ما فاز إلّا النُّوَّم!


الدوحة
مجتمع الوجه!


الدوحة
الحياة اللامتوقعة للأماكن


الدوحة
ما خفي في سيرة
آل غويتيسولو..


أرشيف الدوحة
https://www.dohamagazine.qa



www.dohamagazine.qa